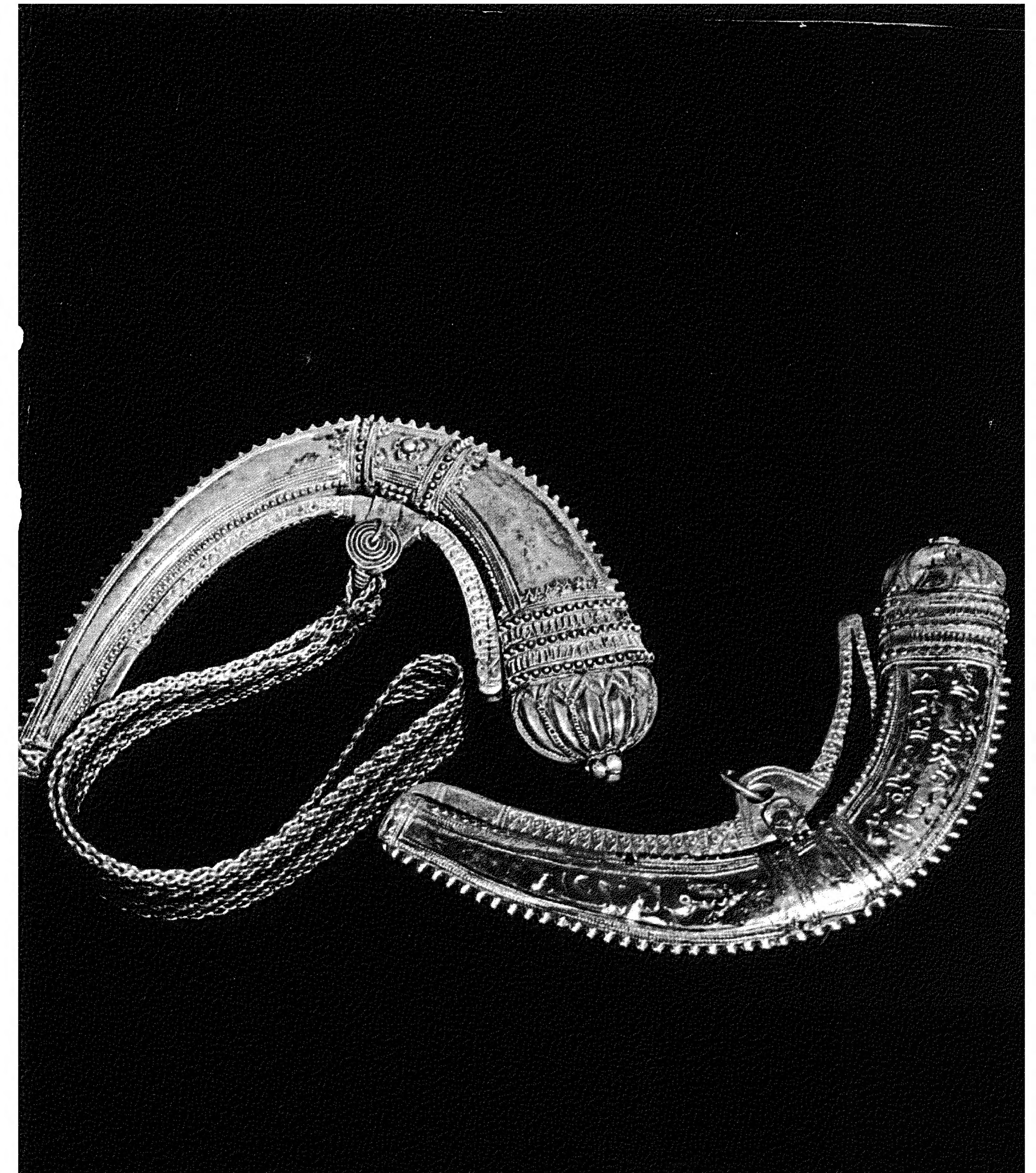
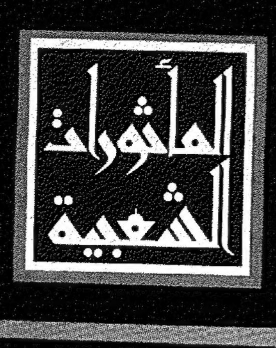

المأثورات
الشعبية

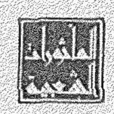




فصلية
علمية
متخصصة

السنة الثانية
العدد الخامس

جمادى الأولى ١٤٠٧هـ
يناير ١٩٨٧م



■ فصلية علمية تجمع بين التخصص الدقيق والانفتاح الثقافي العام على القارئ المطلع والمهتم بالمأثور الشعبي ■



مركز التراث الشعبي
لدول الخليج العربية
الدوحة - قطر

صندوق البريد: ٧٩٩٦
هاتف: ٨٦٦٢٨٨
٨٦١٩٩٩
برقياً: فولكلور
تلكس: ٤٩٥٢ فولكلور د.هـ

* تسعى المجلة إلى إشاعة المعرفة المنهجية بمادة المأثورات الشعبية العربية، مع اهتمام خاص بمنطقة الخليج والجزيرة العربية، وإلى بسط المعرفة بالقضايا النظرية والميدانية في مجال درسها وصونها وإتاحتها. كما تعمل المجلة على أن تُشيع تَفَهُّماً أعمق للمأثورات الشعبية، وتقويمها تقويماً متوازناً، الأمر الذي يوسِّع من مجال النظر إليها؛ فيوَثِّق صلتها بالمجالات المعرفية الأخرى، ويضعها في مكانها الصحيح في البنية الثقافية العربية المعاصرة، وتشكيل ملامح المستقبل الأفضل.

* المقالات المنشورة بالمجلة، والآراء الواردة بها، تعبّر عن آراء الكاتبين أنفسهم، ولا تعبر - بالضرورة - عن رأي هيئة تحرير المجلة، ولا عن سياسة مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية.

* المجلة مُحَكَّمة، ويراعى في البحوث والمقالات المقدمة إليها:

١ - أن تتوفر فيها عناصر الجدّة والعمق والرصانة، وأن تعتمد الأصول العلمية المتعارف عليها من حيث طريقة التناول والإسناد، وأن يتراوح حجمها ما بين ٦٠٠٠ و ٩٠٠٠ كلمة، مكتوبة على الآلة الكاتبة من أصل ونسختين.

٢ - أن يصحب المقال المكتوب المادة المُوَثِّقة له، من صور فوتوغرافية، وتدوينات موسيقية، ورسوم بيانية، ونحوها من وسائل التوضيح والتوثيق، مع ملخص لموضوع المقال في صفحة واحدة، وأن يرفق الكاتب تعريفاً بنفسه وبنشاطه العلمي والثقافي في حدود صفحة واحدة.

٣ - لا تنشر المجلة أي مادة سبق نشرها، أو لا تزال قيد النظر للنشر، في مطبوعة أخرى، ويجوز لصاحب المقال المنشور بالمجلة إعادة نشر بحثه بعد مرور ستة أشهر على الأقل. على أن يشار إلى المأثورات الشعبية بوصفها مصدر النشر الأصلي.

٤ - يحتفظ تحرير المجلة بحقه في تحديد أولويات نشر المقالات، الذي يخضع لاعتبارات فنية لا علاقة لها بجودة المادة - في ذاتها - ولا بمكانة الكاتب.

٥ - المواد التي تعتذر المجلة عن عدم نشرها لا تعاد إلى أصحابها، ويجري إبلاغ مقدمي المواد برأي المجلة بعد التحكيم.

■ سعر النسخة ■

دولة الإمارات العربية المتحدة :	عشرة دراهم
دولة البحرين :	دينار واحد
المملكة العربية السعودية :	عشرة ريالات
الجمهورية العراقية :	دينار واحد
سلطنة عمان :	ريال واحد
دولة قطر :	عشرة ريالات
دولة الكويت :	دينار واحد
تونس :	دينار تونسي واحد
المغرب :	عشرة دراهم مغربية
مصر :	١٠٠ قرش

● الاشتراكات بما فيها أجرة البريد:

للافراد: (سنوياً - (٤) اعداد)

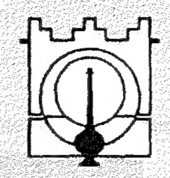
دولة الإمارات العربية المتحدة :	٤٠ درهماً
دولة البحرين :	٤ دنانير
المملكة العربية السعودية :	٤٠ ريالاً
الجمهورية العراقية :	٤ دنانير
سلطنة عمان :	٤ ريالات
دولة قطر :	٤٠ ريالاً
دولة الكويت :	٤ دنانير

● للجهات الرسمية والمؤسسات (اربعة اعداد في السنة)

دولة الإمارات العربية المتحدة :	٢٠٠ درهماً
دولة البحرين :	٢٠ ديناراً
المملكة العربية السعودية :	٢٠٠ ريالاً
الجمهورية العراقية :	٢٠ ديناراً
سلطنة عمان :	٢٠ ريالاً
دولة الكويت :	٢٠ ديناراً

تم جمع مادة المجلة بوحدة المطبوعات والنشر بمركز التراث الشعبي

تم فصل الالوان والطباعة بمطابع قطر الوطنية ص. ب ٣٥٥ الدوحة - قطر



تصدر عن : مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية - الدوحة . قطر

عزيزي القارئ

منذ أزمان بعيدة ، نشأت في منطقة الخليج والجزيرة العربية حِرَف وصناعات شعبية عديدة ومتنوعة أدّت دورها ووظيفتها في سد الاحتياج المعاشي للسكان ، وكوّنت معرفة حاذقة في التكيف مع ظروف الحياة الصعبة ، جاهدة في الانتصار عليها ، واستغلال معطياتها الإيجابية إلى أبعد الحدود ، وباستمرار هذه التجربة الحضارية تأكدت قدرة فذة على الابتكار ، وتواصل الخلق والإبداع لأجيال لا تُحْصى من الصنّاع والحرفيين الذين عملوا بإتقان في تشكيل المعادن والأخشاب والأحجار والزجاج والفخار ، وفي أعمال النسيج ودباغة الجلود وصناعة الأطعمة والمشروبات ، هذا إلى جانب المعمار وهندسة بناء السفن وما إلى ذلك من أعمالٍ جعلت من هذه المنطقة الصعبة القاحلة منطقة عمل مثمر دائب ، برز فيها الإنسان ككائن منتج يأخذ بقدر ما يُعْطي ويبذل من جهد ، مكتفيًا بما عنده .

وحين اكتسحتنا المدنية الحديثة بالكثير من المتغيرات ، وتبدّلت أدوات العيش ووسائطه وأنماطه ، انحدرت أغلب الحرف والصناعات التقليدية أمام منافسة تيار السلع الأجنبية التي تفيض بها أسواق المنطقة . ووقف الصانع المحلي مشدوهًا وهو يرى مبتكراته المتوارثة تَرِد إليه من شتى بقاع الدنيا مُصَنَّعة ومزوّقة بخامات جديدة ، وطرق إنتاج متطوِّرة ؛ فانقرض كثير من الحرف ، وتحول الحرفيون بحسرتهم إلى أعمال أخرى وانضموا إلى جمهرة المستهلكين .

وفي الوطن العربي ، وأوطان أخرى ، تجارب متميّزة في العناية بالحرف والصناعات الشعبية ، جديرة بأن تُدْرس وتُسْتوعب ويُسْتفاد بنتائجها . لقد صانت ، هذه التجارب ، الخبرة التقنية المتحصِّلة من العمل في الحرف التقليدية وخلقت فُرَصاً كريمة مكفولة المورد للعمل اليدوي ، وجعلت من الصانع - مهما بدت صناعته قليلة الأهمية - إنساناً مُنْتجاً ذا شأن في الدورة الاقتصادية لمجتمعه ؛ وبذا مكّنت الصناعة الوطنية من النماء والازدهار ، وأذكت مشاعر الاعتزاز بقيمة الإنتاج والمُنتج الوطني .

هذه التجارب الرائدة مطروحة أمامنا للإفادة منها . ولا يزال التحدي قائماً لإعادة الاعتبار إلى الحرفي المبدع المُنتج . والخطوة الأولى في هذا السبيل هي أن نجد في أبنائنا من يمكن إعداده للوقوف خلف ذلك العمل ليؤديه بفخر واعتزاز .

ترى ألم يَأْنِ الأوان بعد ؟ ..

المحرر



المسـهمون في هذا العدد

■ **حسين فهيم**
جامعة يوتا ـ الولايات المتحدة الأمريكية .

■ **حسين قدوري**
دائرة الفنون الموسيقية ـ بغداد ـ الجمهورية العراقية .

■ **خالد بن محمد القاسمي**
باحث في الشئون الخليجية ـ الشارقة ـ دولة الإمارات العربية المتحدة .

■ **داوود سلوم**
كلية الآداب ـ جامعة بغداد ـ الجمهورية العراقية .

■ **روكس بن زائد العزيزي**
كاتب وباحث فولكلوري ـ عَمَّان ـ المملكة الأردنية الهاشمية .

■ **سليمان محمود حسن**
الكلية المتوسطة بأبي عريس ـ جيزان ـ المملكة العربية السعودية .

■ **عباس الجراري**
كلية الآداب ـ جامعة محمد الخامس ـ الرباط ـ المملكة المغربية .

■ **عبدالحميد العلوجي**
دائرة المكتبة الوطنية ـ بغداد ـ الجمهورية العراقية .

■ **عبد الحميد يونس**
كلية الآداب ـ جامعة القاهرة ـ جمهورية مصر العربية .

■ **عبد الكريم مجاهد**
كلية التربية ـ تعز ـ الجمهورية العربية اليمنية .

■ **عبد الله علي إبراهيم**
معهد الفولكلور ـ جامعة إنديانا ـ الولايات المتحدة الأمريكية .

■ **فهد عبد الله الطياش**
جامعة وين ستيت ـ ديترويت ـ الولايات المتحدة الأمريكية .

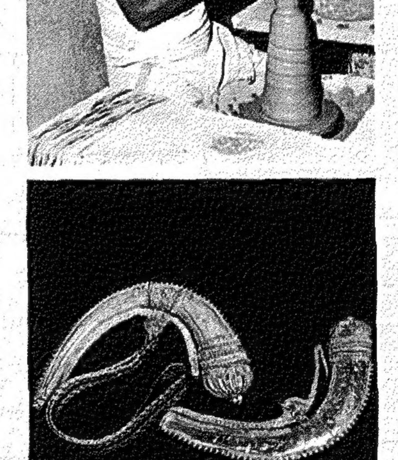
■ **كمال الدين البتانوني**
كلية العلوم ـ جامعة قطر ـ دولة قطر .

■ **نزار غانم**
ضابط طبيب ـ صنعاء ـ الجمهورية العربية اليمنية .

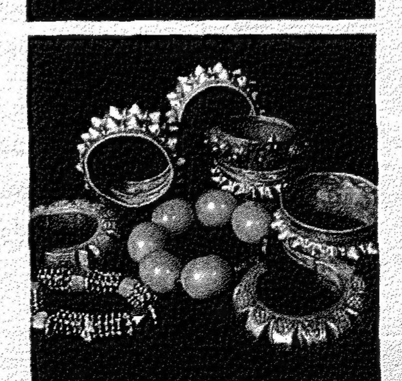
■ **يعقوب المحرقي**
شاعر ومخرج سينمائي ـ الدوحة ـ قطر .



الغلاف رقم (١)
- طفلتان خليجيتان بالزي التقليدي تلعبان «المدود» وهي إحدى ألعاب العرائس في المنطقة .
- تم التصوير في قلعة الكوت في إطار البحث الميداني الخاص بالألعاب الشعبية في قطر، لوحدة العادات والتقاليد والمعارف الشعبية .
- سبتمبر ١٩٨٦م .
- تصوير : شوقي عثمان .



الغلاف رقم (٢)
- «تلاحيق» يلبسها الأولاد للزينة، وتستخدم لوضع بارود البنادق . متحف بيت «السيد نادر» مطرح ـ سلطنة عُمان .
- تم التصوير في إطار أعمال بعثة الجمع الميداني التابعة لوحدة الثقافة المادية .
- أكتوبر ١٩٨٦ .
- تصوير : شوقي عثمان .



الغلاف رقم (٣)
- حلي متنوعة مما تلبسه المرأة العُمانية .
- متحف بيت "السيد نادر"
- مطرح ـ سلطنة عُمان
- تم التصوير في إطار أعمال بعثة الجمع الميداني التابعة لوحدة الثقافة المادية .
- أكتوبر ١٩٨٦ .
- تصوير : شوقي عثمان .

الغلاف رقم (٤)
- السيد/ عبدالله حمدان ـ ولاية بهلا ـ سلطنة عمان ، هو الوحيد الذي استمر حرفيا تقليديا مستقلا خارج إطار تجميع الحرفيين من مصنع بهلا الحديث للفخار .
- تم التصوير في إطار أعمال بعثة الجمع الميداني التابعة لوحدة الثقافة المادية .
- أكتوبر ١٩٨٦ .
- تصوير : شوقي عثمان .

خطوط : الغمري عقل

الفهرست

* القسم العربي :

● أبحاث ودراسات

○ **د . كمال الدين البتانوني** : العطارة والعطارون في الوطن العربي ٨
○ **د . عبد الحميد يونس** : الإبداع الشعبي ٢٠
○ **خالد القاسمي ونزار غانم** : الموسيقى الخماسية في الخليج واليمن ٣٨
○ **د . عباس الجراري** : شعر الغناء وإشكالية الإبداع الموسيقي ٤٨
○ **روكس بن زائد العزيزي** : عقوبة الخطف في القضاء البدوي ٥٨
○ **فهد عبد الله الطياش** : ارتباط أغاني الزار برقصة السامري : محاولة لفهم الجانب الترويحي ٦٤
○ **د . حسين فهيم** : التراث الشعبي في أدب الرحلات (نظرة منهجية) ٧٤
○ **د . سليمان محمود حسن** : الحصير الشعبي : بين الموروث الهندسي والاتجاه التمثيلي ٨٦
○ **عبد الحميد العلوجي** : طيور البصرة في التراث الشعبي خلال القرن التاسع عشر ١٠٦

● مرويات شعبية

○ **حسين قدوري** : النذور في لعب وأغاني الأطفال الشعبية ١٢٠

● مراجعات الكتب

○ **د . عبد الكريم مجاهد** : لهجة العجمان في الكويت : دراسة لغوية ١٣٢

● ندوات

○ **الصادق سليمان** : ندوة «التراث الشعبي والذات العربية» ، بغداد ، نوفمبر ١٩٨٦ .... ١٤٠

● تقارير

○ **يعقوب المحرقي** : ملاحظات حول الحرف الفنية ١٥٠

♦ **ملخص القسم الإنجليزي** : ١٥٤

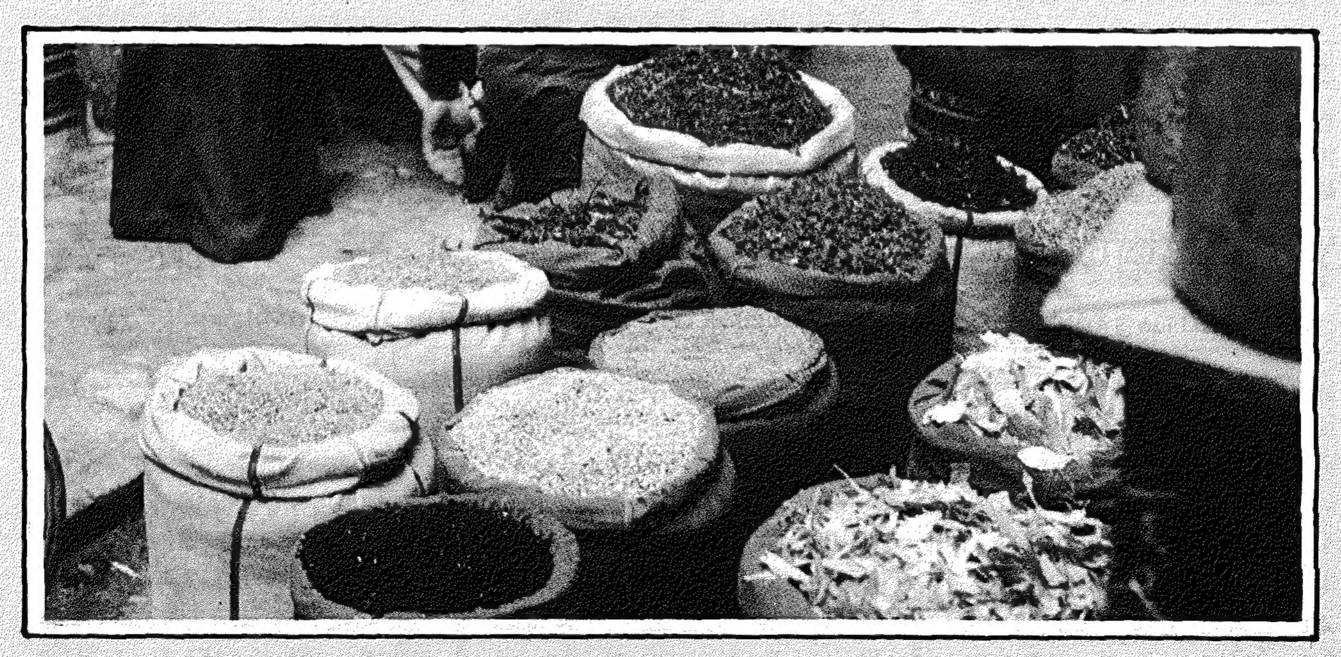
* القسم الإنجليزي :

● فهرست العدد بالإنجليزية : 5
● فهرست العدد بالفرنسية : 6
○ **د . داوود سلوم** : أثر أدب ما بين النهرين والأدب العربي في حكايات عيسوب 10
○ **عبد الله علي إبراهيم** : من معرفة التراث إلى ممارسته 22
♦ **ملخص القسم العربي** : 30


المأثورات
الشعبية

الدكتور كمال الدين البتانوني

العطارة والعطارون
في الوطن العربي



شارع العطارين (العطارين القاهرة)

الصور الفوتوغرافية مُقدَّمة من كاتب المقال



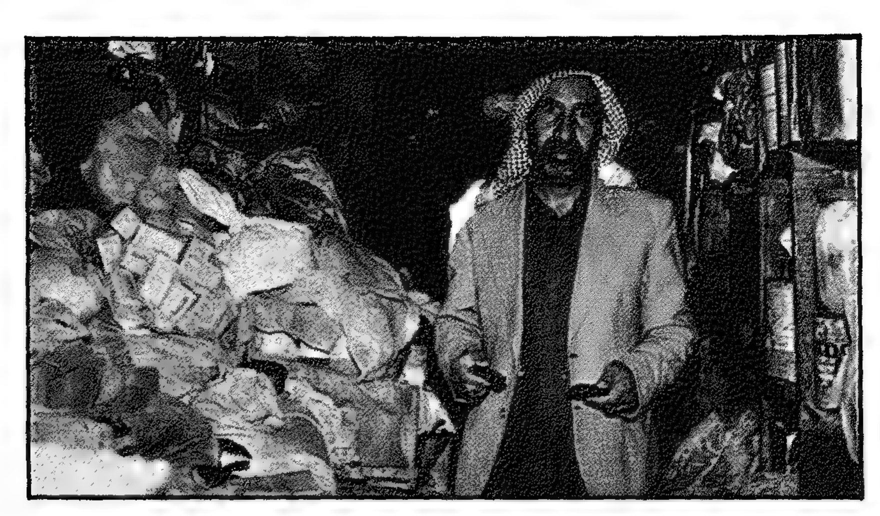
■■ في كل مدينة من مدن العالم العربي نجد مخازن للعطارة ، وحوانيت للعطارين ، خاصة في الأحياء القديمة من هذه المدن ، حيث كان السوق الرئيس للمدينة العربية ، قبل أن تتضخم هذه المدن ، وتمتد إليها يد التحديث . ومن هذه الحوانيت التي توجد عادة في الدروب والحارات الضيقة ، تنبعث روائح الأعشاب والنباتات الطبية ، حيث تكتظ محلات العطارة بالعديد من العقاقير النباتية والحيوانية والمعدنية . فإذا ما دلف الإنسان إلى الزقاقات التي توجد على جانبيها حوانيت العطارين ، اشتم روائح مختلفة ، ما بين زكي عطر ، أو أخاذ مسبب للعطاس ، تجمع بين روائح الكمون ، الزنجبيل ، الشيح ، الجعد ، القرفة ، الهال ، الكسبرة والكركم .

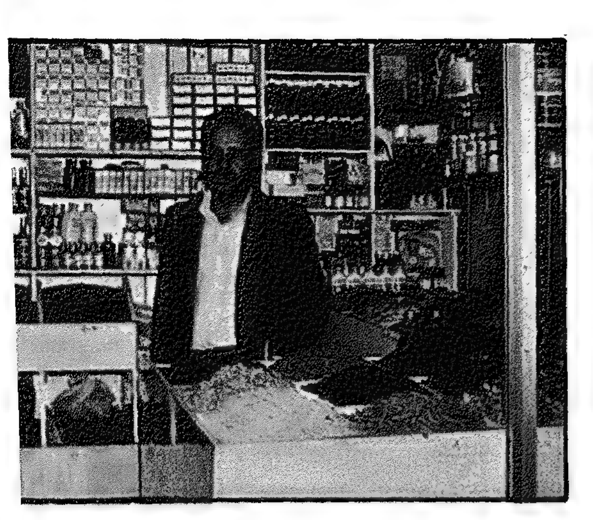
وبالرغم من انتشار الصيدليات والمخازن لبيع الأدوية في معظم مدن ـ بل وقرى ـ العالم العربي ، ورغم التقدم العلمي في العلوم الصيدلية ، وصناعة الدواء ، وتشييد الألوف من المركبات الدوائية ، فإن خزانة العطار ، بما تحويه من عقاقير ، لا تزال مصدرًا رئيسًا للتداوي ، ولا يزال دورها معترفًا به في العلاج وشفاء الأمراض .

ورغم بقاء العطار في مكانه من المدينة القديمة ، التي امتد بها العمران ، وبعد عن هذا المركز العتيق لها ، إلا أن زواره بقصد التداوي ، يأتون إليه من كل حدب وصوب ، ومن الطريف أن الإنسان في دروب العطارين ، وحوانيتهم ، لا يمكنه أن يجد فروقًا واسعة بين درب في القاهرة وآخر في الدوحة ، فمحلات العطارين تكاد تتشابه ، والعقاقير التي تباع فيها لا تختلف كثيرًا . وقد قمنا بجمع العقاقير من ست مدن عربية هي مكة المكرمة والقاهرة والدوحة وصنعاء وتونس والرباط ، ووجدنا أنها تشترك فيما يزيد على ثمانين بالمائة من العقاقير التي في محلات هذه المدن ، ولعل هذا التشابه ناجم عن وحدة الأصول التراثية في هذا المجال . ■■

نبذة تاريخية عن التداوي بالأعشاب والعقاقير

دأب الإنسان ، ولا يزال مستمراً في دأبه ، منذ أن أهبط إلى الأرض ، على السَّعْي في سبيل توفير مأكله ، وكسائه ودوائه ، ومسكنه الذي يأوي إليه . ولا ريب أن النباتات كانت ولا تزال تمثل أهم مصدر وفَّر له احتياجاته . وكان الإنسان في بحثه عن النباتات ، وجمعه لها ، ليسد حاجته ، يتعرض للصواب والخطأ ، فبعض النباتات مُغَذٍّ مفيد ، وبعضها الآخر ضارٌ مهلك . وهكذا منذ حِقَبٍ موغلة في القدم ، سارت تجربة الصواب والخطأ عبر التاريخ البشري ، واهتدى الإنسان


داخل عطارة ابن عبّاس (الدوحة ـ قطر)


حانوت عطار (الدوحة ـ قطر)

بفطرته وخبرته إلى أنّ تناول نبات معين قد يزيل آلام معدته ، وأن نباتاً آخر ، وجده بالتجربة يشفيه من الصداع ، أو يخفف عنه آثار الحمى .

وبتجمع المعارف لدى الإنسان ، لجأ لتدوين هذه المعلومات ، **واهتمت الحضارات القديمة بتسجيل الوصفات الطبية . وقد حفظ ذلك في الوثائق البابلية ، والبرديات المصرية ، والدساتير الصينية ، والخبرة الهندية ، وفي كتب الحشائش والمادة الطبية الإغريقية .**

وبعد أن ظهر الإسلام ، ونشأ مناخ إسلامي ، غطى مساحات شاسعة من أرجاء المعمورة ، تكونت ثقافة وحضارة علمية جديدة ، نتج عنها تراث إسلامي ، ذو هوية مستقلة ، وشخصية متميزة الخصائص . وخلال العصور الإسلامية المتتالية ، نشأ الأطباء والعشابون ، وقد سموا بالعشابين لما يستخدمونه من أعشاب للتداوي ، ولم يكن هناك تخصص للطبيب وآخر للصيدلي ، بل كان العشاب أو الطبيب يقوم بتشخيص الداء ، ووصف الدواء وتحضيره .

ولعل أفضل مسرد تاريخي وأبسطه ، ما عرضه **داود بن عمر الأنطاكي المتوفى** ١٠٠٨هـ / ١٥٩٩م ، حيث يقول في تذكرته المشهورة ، **تذكرة أولي الألباب والجامع للعجب العجاب**(١) : « وأول من ألف شمل هذا النمط ، وبسط للناس فيه ما انبسط ، **ديوسقوريدس** اليوناني في كتابه الموسوم **بـ المقالات في الحشائش** ، ولكنه لم يذكر إلا الأقل ، حتى إنه أغفل ما كثر تداوله ، وامتلأ الكون بوجوده كالكمون والسقمونيا والفاريقون ، ثم **روفس** فكان كلامه قريباً من كلام الأول ، ثم **فولس** فاقتصر على ما يقع في الأكحال خاصة ، على انه أخل بمعظمها كاللؤلؤ والإثمد ، ثم **اندروماخس** الأصغر ، فذكر مفردات الترياق الكبير فقط ، ثم رأس البغل الملقب **بجالينوس** ، وهو غير الطبيب المشهور ، فجمع كثيراً من المفردات ، ولكنه لم يذكر إلا المنافع خاصة دون باقي الأحوال ، ولم أعلم من الروم مؤلفاً غير هؤلاء ، ثم انتقلت الصناعة إلى ايدي النصارى ، فأول من هذب المفردات اليونانية ، ونقلها إلى اللسان السرياني **دويدرس البابلي** ، ولم يزد على ما ذكروه شيئاً ، حتى جاء الفاضل المُعَرِّب ، والكامل المجرب ، **إسحاق بن حنين** النيسابوري ، فعرب اليونانيات والسريانيات ، وأضاف إليها مصطلح الأقباط ، لأنه أخذ العلم عن حكماء مصر وانطاكية ، واستخرج مضار الأدوية ومصالحها ، ثم تلاه **ولده حُنَين** ، ففصل الأغذية من الأدوية فقط ، ولم أعلم من النصارى من أفراد هذا الفن غير هؤلاء ، أما النجاشعة فلهم كثير من الكُنَّاشات . ثم **انتقلت الصناعة إلى الإسلام** ، وأول واضع فيها الكتب من هذا القسم ، الإمام **محمد بن زكريا الرازي** ، ثم مولانا الفرد الأكمل ، والمتبحر الأفضل الأمثل ، **الحسين بن عبدالله بن سينا** ، رئيس الحكماء ، فضلاً عن الأطباء ، فوضع الكتاب الثاني من **القانون** ، **وهو أول من** مَهَّد لكل مفرد سبعة أشياء ، وأخَلَّ بالأغلب ، إما لاشتغال باله ، **أو** لعدم مساعدة الزمان له ، ثم ترادف المصنفون



على اختلاف أحوالهم ، فوضعوا في هذا الفن كتباً كثيرة ، من اجلها مفردات **ابن الأشعث** ، **وابي حنيفة** ، **والشريف بن الجرار** ، **والصائغ** ، **وجرجس بن يوحنا** ، **وامين الدولة** ، **وابن التلميذ** ، **وابن البيطار** ، **وصاحب ما لا يسع جهله** ، وأجل هؤلاء الكتب ، الكتاب الموسوم **بمنهاج البيان** ، صناعة الطبيب الفاضل ، **يحيى بن جَزْلة** رحمه الله تعالى ، فقد جمع المهم من قسمي الأفراد والتركيب ، في الطف قالب ، وأحسن ترتيب ، وأظن أن آخر من وضع في هذا الفن الحاذق الفاضل **محمد بن علي الصوري** » .

مصنفات العلماء المسلمين في العقاقير

بين أيدينا الآن مئات المصنفات التي كتبها العلماء المسلمون عبر العصور الإسلامية ، والتي تهتم بالطب والصيدلة ، وبالأدوية المفردة والمركبة والأقرابازين وغير ذلك ، بالإضافة إلى مئات المخطوطات التي لمّا تحقق حتى الآن ، وتضم هذه المصنفات أسماء لمئات من الأنواع النباتية الطبية والعقاقير التي استعملت وجربت في العلاج .

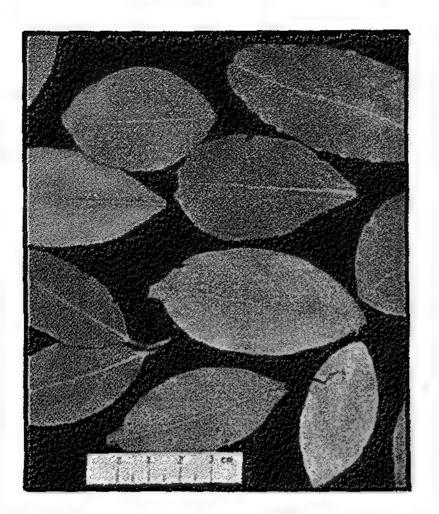
ولا شك أن المسلمين هم واضعو اسس فن الصيدلة ، وأول من اشتغل في تحضير الأدوية ، فضلاً عما استنبطوه من الأدوية الجديدة ، وأنهم أول من ألف الأقرابازين على الصورة التي وصلت إلينا ، وقد كانوا يعتمدون على الأقرابازين في البيمارستانات ودكاكين الصيدلة ، بل إنهم أول من أنشأ حوانيت الصيدلة على هذه الصورة ، ومن أقرب الشواهد على سبقهم أسماء العقاقير التي أخذها الإفرنج عن اللغة العربية ، أو عن الفارسية ، والهندية التي عربت .



مرّ

ومؤلفات علماء العرب والمسلمين في مجال الطب والصيدلة ، ظلت مرجعاً هامًا للدارسين في أوروبا اللاتينية ، تقول **زيجريد هونكه**(٢) : « قبل ٦٠٠ عام كان لكلية الطب الباريسية أصغر مكتبة في العالم ، لا تحتوي إلا على مؤلف واحد ،

وهذا المؤلف كان لعربي كبير هو **أبوبكر الرازي** ، وكان هذا الأثر العظيم ذا قيمة كبيرة ، بدليل أن ملك النصرانية الشهير **لويس الحادي عشر** اضطر إلى دفع اثني عشر ماركاً من الفضة ومائة تالر من الذهب الخالص لقاء استعارة هذا الكنز الغالي ، رغبة منه في أن ينسخ له أطباؤه نسخة يرجعون إليها إذا ما هدد مرض أو داء صحته أو صحة عائلته .»



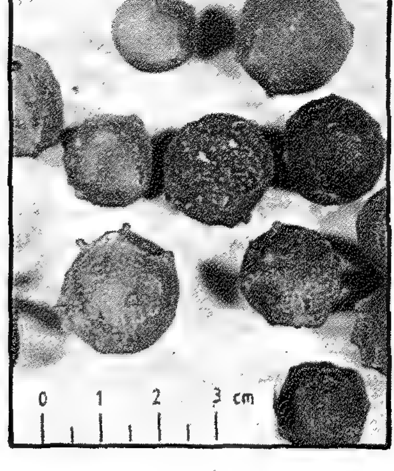
لاورل

وقد ترجم العديد من مصنفات العلماء المسلمين إلى اللاتينية وغيرها من اللغات ، ولا غرابة أن كتاب **القانون في الطب** لابن سينا ، مثّل المرجع الرئيس لطلاب الطب في أوروبا عبر عدة قرون ، وقد ترجم عدة مرات إلى اللاتينية .

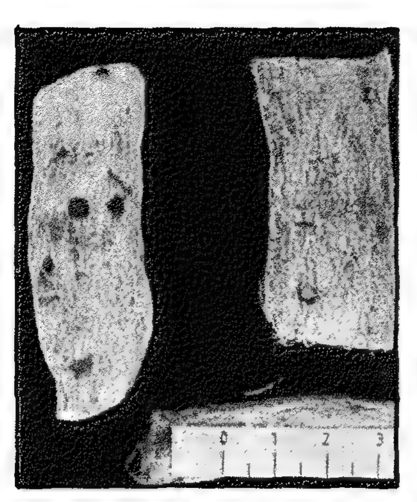
وهناك العديد من مصنفات العلماء المسلمين ، التي ترجمت إلى اللاتينية وطبعت في أوروبا ، قبل أن تحقق أو تطبع بالعربية .

ومن الطريف أن بعض العلماء المسلمين قد كتب عديداً من المصنفات تفيد مناسبات خاصة ، مثل **ابن الجزار** ، أبو جعفر أحمد بن إبراهيم ، المعروف بابن الجزار ، المتوفي ٣٦٩هـ / ١٠٠٥م ، الذي ألف كتاباً ينفع المسافرين هو **زاد المسافر وقوت الحاضر**(٣) ، وكتاباً في طب الأطفال أسماه **سياسة الصبيان وتدبيرهم**(٤) ، وآخر في **طب المشايخ** !! ، وغيره في **طب الفقراء** .

ولقد وضع العلماء المسلمون ،



عفص



مغات


صبر

بمنهج علمي سليم ، كيفية جمع النباتات لاتخاذها أدوية ، ومواعيد ومواسم جمعها ، وطرق حفظها ، وشرائط تجريبها ، انظر كتاب : القانون في الطب لابن سينا(٥) .

والحديث عن مصنفات العلماء المسلمين طويل ، لا تسع له مثل هذه الدراسة ، لكنه من الواضح أن ما ذكروه من نباتات وعقاقير تعدى المئات من الأنواع ، لا يزال موجودًا ومنتشرًا في البلدان التي غطتها الدولة الإسلامية . وما برح كثير من الناس في الدول المختلفة يستعملونه في التداوي ، والنباتات والعقاقير التي نجدها في محلات العطارين ، ما هي إلا أمثلة من هذه الأنواع ، بل إن كثيراً منها أصبح ضمن المواد الدستورية في كثير من دساتير الأدوية العالمية الحديثة ، وتلك الدساتير تحدد مواصفات العقار ، ومكوناته وآثار هذه المكونات على الجسم البشري ، وقدر الجرعات اللازمة للعلاج . والعطارون اليوم يمثلون امتداداً لهذا التراث القديم ، الذي لعب دوراً كبيراً في تقدم الحضارة الأوروبية في أوروبا اللاتينية . بل إن العطارين حتى يومنا هذا يفيدون من عديد من المصنفات التي وضعها العلماء المسلمون . وتمثل هذه المصنفات دساتير الأدوية لهم . وكثير من هذه المصنفات وضع ليلائم هذا الغرض ، فبعض المصنفات مثل كتاب **المعتمد في الأدوية المفردة** للملك المظفر(٦) ، يمثل دستوراً دوائيًا يلبي حاجة الطبيب الذي يزاول المهنة عملاً ، لا الباحث الذي يعنى بتطور تاريخ المادة . وكتاب **منهاج الدكان ودستور الأعيان الذي وضعه كوهين** العطار ، وعميد الصيادلة في أيام الأيوبيين في القاهرة **المتوفى ٦٥٨ هـ / ١٢٥٩م**(٧) ، والكتاب دستور الصيادلة يومئذٍ ، ولا يزال العطارون يستعملونه حتى اليوم في وصفاتهم ، وقد طبع خمس طبعات في القاهرة منذ ١٢٨٧ هـ / ١٨٧٠م .

وهذه النبذة المختصرة عن تاريخ التداوي بالأعشاب والعقاقير ، وعن مصنفات المسلمين ، تبين بوضوح امتداد الجذور إلى أعماق بعيدة ، ومدى امتداد التراث القديم وبقاء أثره حتى يومنا هذا .

حانوت العطار

وحانوت العطار ـ رغم ضيقه في معظم الأحيان ـ يكتظ بالمئات من الأعشاب والعقاقير ، التي يضعها العطار في صفائح ينسقها على رفوف كثيرة ، وقد يُحِلّ محلها ادراجًا ذوات أشكال مختلفة مميزة ،

ويكتب على صفائحه أو ادراجه أسماء ما بها من عقاقير ، وغالباً ما تكون الكتابة بخط واضح لافت للنظر ، وهناك ما يضعه العطار في أوانٍ زجاجية ، صُفّت في عرض جذاب ، تحوي الغالي والنادر من العقاقير ، وأمام حانوته يعرض عشرات العقاقير ، في جوالات مفتوحة ، تعطى شكلاً جذاباً ،

بألوانها الزاهية ، وطريقة تنسيقها اللافتة ، فالعطار يَرُصُّ فيها أوراق السنامكّي ، والعشرق ، واللاورل ، وقطع القرفة ، والدار صيني ، وريزومات الزنجبيل ، والكركم ، والخلنجان ، وثمار



جوزة الطيب والعنّاب ، كل هذا يرتبه بطريقة تدعو للإعجاب .

وإلى جوار الميزان الكبير ، نجد ميزاناً أكثر حساسية ، يزن العطار عليه الغالي من العقاقير والعطور ، كما يضم حانوت العطار مطحناً ، وقد يكون أمام دكانه مَعْصَرة للزيت ، أو مَحْمَصة للبذور .

وعادة ما يعرض العطار التوابل ، والأفاويه ، والعقاقير الشائعة الاستعمال ، ـ التي تعرفها ربَّةُ البيت عادة ـ امام متجره ، اما العقاقير قليلة الاستعمال ، والتي تستعمل في التداوي بجرعات محدودة ، فإنه يحتفظ بها داخل محله .

ما يقدمه العطار

وفي كثير من الأحيان ، لا تقتصر مهمة العطار ووظيفته على بيع الأعشاب والمساحيق وبعض المواد الكيميائية والعطور ، بل إنه يقوم كثيرًا بتحضير مخاليط من بعض هذه العقاقير ، ليُكَوِّن أدوية مركبة ، بناء على وصفات ، تعتمد في كثير من الأحوال على كتب الأدوية التي خلفها العلماء المسلمون ، أو على خبرة يتوارثونها ابنًا عن أب عن جد ، ولعل أهم المصادر التي يعتمد عليها العطارون في البلاد العربية ، كتاب **ابن البيطار ، والتذكرة للأنطاكي ، ومنهاج الدكان لكوهين** العطار .

ولا شك أن للعطارين القدامى خبرات مَكَّنَتْهُم من عمل قراطيس طبية مفيدة . وبعض العطارين المتمرسين يقومون بتحضير الأمزجة ، وتركيب الأدوية السائلة والمركبة ، مثل شراب الجلّاب وشراب الورد ، ويحضرون الجوارشنات التي تساعد على الهضم ، والسُّفُوف ، والمروخ ، واللعوق ، والسعوط ، والتِّرْيَاق ، وشراب السُّعال ، ويذيبون بعض المواد في الزيت ، لتحضير الدهانات التي تشفي الجروح والحروق والقرحات ، واللَّبخَات التي تزيل الورم والألم .

ولا تقتصر مهمة العطار على تحضير الأدوية المفردة والمركبة ، بغرض العلاج والتداوي من العلل والأمراض ، بل إنه يقوم بتحضير بعض مستحضرات التجميل ، من دهانٍ للوجه ، وحُمْرة للخدّ ، وكحل للعينين ، وصبغ للشعر . بل إن الوصفات التي يقدمها العطارون للتسمين والتخسيس وتقوية الناحية الجنسية ، أصبحت أهم ما يجذب كثيرًا من العملاء للتردد على محلات العطارين وحوانيتهم . ويؤكد ذلك اكتظاظ هذه المحلات بالرواد من جميع المستويات والأجناس ، ولكلٍّ بُغْيَتُهُ ومَطلَبه ، والعطار كفيل بذلك ، سواء عن علم أو عن غير علم . ومن الأمور المألوفة أن ترى رجلاً أو سيدة ، يعرض ما أصابه من مرض على العطار ـ أو **بائع الحشائش** كما يسمّى في تونس وبعض بلدان المغرب العربي ـ ويَدْلُف العطار إلى متجره ، ويجمع من كل صندوق ما يرتئيه ، ويقدمه دواءً للمريض .

وفي بعض الأحايين ، يعتمد العطار على خرافات أو تكهنات ، ليست لها اسس علمية ، فهناك بعض الوصفات التي يقدمها العطارون وتتنافى مع الإدراك السليم ، بل إنه قد يصف البخور وموادّ تصنع منها الأحجبة ، لطرد الأرواح الشريرة ، رغم علمه بعدم جدواها ، إلا أنه يعتقد في أثرها النفسي في إنعاش الحالة النفسية ، ورفع معنويات المريض ، مما قد يساعد أحياناً على الشفاء .

العقاقير في حانوت العطارة

سبق وأشرنا إلى احتواء حانوت العطار على كثير من العقاقير ذوات الأصول المختلفة ، من نباتية وحيوانية ومعدنية ، وأن هناك نسبة عالية من هذه العقاقير تشترك فيها محلات العطارة في أنحاء الوطن العربي ، وبدهي أن استعراض هذه العقاقير أمر ليس باليسير ، ولا تكفي هذه الدراسة له ، وعرضها في مجموعات أو تصنيفها أمر أكثر صعوبة ، فنظم تقسيم العقاقير متباينة ، فقد تقسم حسب أصلها ، وحسب عضو النبات الذي أخذت منه ، أو تقسم نباتيًّا إلى فصائل وأجناس ، أو تقسم حسب التركيب الكيميائي للمادة الفعالة . وقد اتخذ المؤلفون في علم العقاقير هذه المناهج المختلفة في تصنيفها ، فاتبع كل مؤلف ما يراه من هذه الأنظمة ، انظر : [٨ ، ٩ ، ١٠] .

وفي هذه الدراسة سنعرض لتصنيف هذه العقاقير بطريقتين : الأولى حسب الجزء المستعمل من النبات ، والثانية حسب استعمال العقّار .

أنواع العقاقير حسب الجزء المستعمل

وتصنيف العقاقير على هذه الطريقة

اتبعه عديد من العلماء المحدثين في كتابتهم عن العقاقير والنباتات الطبية ، وفي دراستنا الحالية نعتبر أن هذه الطريقة أيسر الطرق للتعرف على العقار ، حيث إن مستعمل العقار يستطيع أن يميز بين الساق والجذر والورقة والقلف والخشب والثمرة والبذرة وإفراز النبات ، كما أن المستعمل للعقار في محلات العطارة لا يهمه شكل النبات العام كثيراً ، فهو لا يراه في حانوت العطار ، بقدر ما يهمه شكل وخصائص الجزء المستعمل . كما أن تصنيف العقاقير حسب المواد الكيميائية الفعالة ، يضفي على التصنيف صبغة كيميائية لا يهتم بها سوى المتخصصين .

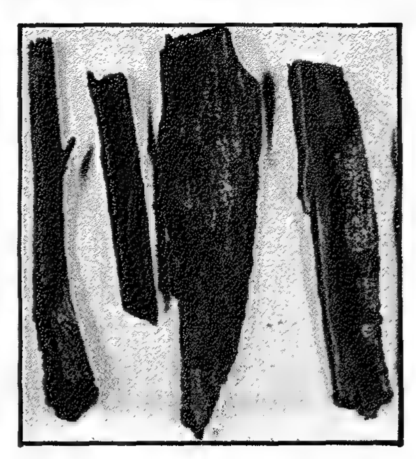
والعقاقير الموجودة في محلات العطارين في الوطن العربي يمكن تصنيفها على النحو الآتي(١١) .

أولاً : الأصباغ والراتنجات والإفرازات والعصارات النباتية :

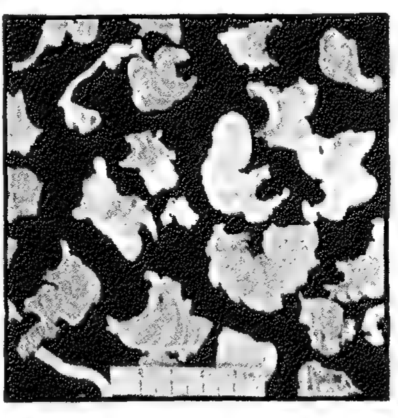
مثل : اللبان (الكندر) ، الصَّبر ، المصطكى ، اللبانة المغربية ، المُرّ ، الكثيراء ، العنزروت ، الصمغ ، المَيْعة ، الجَاوي ، الجَاوْشير ، الأُشَّق .

ثانيًا : أعضاء النبات الأرضية من جذور و ريزومات و درنات وأبصال :

مثل : الخولنجان ، الزنجبيل ، عرق السوس ، عود الصليب ، الفاوانيا ،



كينا



كثيراء بيضاء .

القُسْط ، الكركم ، خميرة العرب (اللحلاح) ، المغات ، الرَّوانْد ، السَّحْلَب ، السِّواك ، الفُوَّه ، الجنطيانا ، عرق الأنجبار ، عرق إيكر .

ثالثًا : الثمار والبذور :

مثل : جوز الطيب ، حَبُّ الرشاد (الثُّفَّاء)، الحبة الخضراء ، الحبة السوداء ، حَرْمل ، حُلْبة ، حنظل ، خردل ، خروع ، خلة ، خيار شَنْبَر ، رُمَّان ، سمسم ، شمر (حبة حلوة) ، عرعر ، عناب ، الفلفل الأبيض والفلفل الأسود ، فوفل ، قرظ ، كراوية ، كسبرة ، كشمش كابلي ، كمون ، كمون كرماني ، محلب ، نخوة هندي ، هال (الحبهان) ، إهليلج ، ينسون .

رابعًا : الأوراق - وحدها أو مع جزء آخر - :

مثل : الآس ، البردقوش ، الحَرْجَل ، الحناء ، السدر ، السنامكى ، الصعتر ، المريميّة ، النعناع ، العشرق ، الأورل .

خامسًا : الأزهار أو أجزاء منها :

مثل : البابونج ، التِّليو ، الخُزَامى ، الزعفران ، العُصْفُر ، القرنفل (المسمار) ، الكركدية ، الورد .

سادسًا : النبات الكامل أو معظم العشب :

مثل : الإذخر (الحلف بر ، المحزيب) ، الأُشنه ، البقدونس ، الجَعْدة ، السَّكران ، الأشياح ، القيصوم ، القنطريون ، كف مريم .

سابعًا : القلف الذي يحيط بسيقان النبات :

مثل : القرفة ، الدارصين ، الكينا ، ساسفراس ، غطى طرشى .

ثامنًا:الخشب :

مثل : الخشب المرّ، العود، الصَّندل.

تاسعًا : منتجات مختلفة :

مثل : ، العَفْص وعنوق الكريز .

وتُتَّخَذُ أسماء مختلفة لهذه العقاقير ، حتى في البلد الواحد ، لكننا ذكرنا أكثرها شيوعًا ، وبعض هذه الأسماء عربي الأصل ، وبعضها الآخر قد يكون

فارسيًـا ، أو هنـديًـا ، أو بنغـاليًـا أو سنسكريتيًا أو يونانيًا . ونرجو أن نوفق في دراسات مقبلة في تدارس أسماء ومسميات هذه العقاقير ، وأماكن وجودها وانتشارها ، وصفاتها ، ومكوناتها الفعالة ، واستعمالاتها .

أنواع العقاقير حسب استعمالها

إن تصنيف العقاقير حسب استعمالها لم يدرج العلماء على اتباعه ، إنما نضعه هنا محاولين تبسيط التعرف على العقاقير ، وإن كان هذا التصنيف يشـوبـه بعض العيـوب ، فقـد يكـون للعقـار أكثـر من استعمـال ، ولذلك سنضطـر إلى وضـع أقسـام ذوات استعمـالات مختلفة تحت قسم واحد . ورغم أنه تصنيف بدائي إلا أنه ييسر التعرف على طبيعة العقاقير ، وقد قدم **حسن عبـدالسـلام**(١٢) تصنيفـاً للعقاقير على هذا النحو :

أولاً : العقاقير والعطارات المُرَّة :

مثل : الخشب المر ، والكينا ، والراوند ، والجـوز المقييء ، والصبر ، والبابونج ، والكسكرة ، وهـذه العقـاقـير تنبه الغدّة اللعـابية ، وتزيد من إفرازاتها ، كما أنها تنشـط المعدة وتزيد من عصارتها ، وبذا فإنها تدخل في الأدوية الفاتحة للشهية ، وبعضها يحتوي على تاتينات (عفصيات) وهـي مواد قابـضـة تسبب الإمسـاك ، وبعضـها الآخر يساعد على طرد الغازات .

ثانيًا : التوابل والأفاويه :

ومنهـا **التـوابل العطرية** مثلُ الشَّمَّر (حبة حلوة) والبهار والزنجبيل والقرنفل (المسمار) وجوز الطيب ومنها، البسباسة والكـراويـة واليـنسون . **ومنها الأعشاب** مثـل النعناع والعتر والصعتر والبردقوش والمـريميـة ، **ومنهـا الحـار** مثـل الفلفل الأسود والأبيض ، والفلفل الأحمر والشطة .

ثالثًا : البلاسم :

وهي مواد راتنجية صمغية ، يستعمل بعضها في البخور ، ومنها اللادن والكندر ، والجـاوي والميعـة ، والمـرّ والحنتيت ، والأشق (أنا وشق) وبيرو .

رابعاً : العطارت المسهلة والملينة :

مثـل : الصبـر والكسكـرة والعشرق والسنامكي والراوند وزيت الخروع وخيار شنبر .

خامسًا : العطارات القابضة :

مثـل ، خشب الكينـا ، وقشور القرفة وأوراق الشاي والعفص وقشر الرمان .

سادسًا : العطارات المنومة والمخدرة

مثل : الداتورة والبلّادونا والسكران

سابعًا : عطارات متنوعة :

مثل : عرق السوس والزعفران والكركم والعصفر .

ثامنًا : عطارات معدنية :

مثـل : كبـريت العـامود ، والنطرون والبورق والشب والمانيزيا والتوتيا .

تاسعًا : أنواع المربيات والخلطات المغذية

أمثلة من العقاقير في حانوت العطار

١ ـ **العشْرق** (Cassia Italica) : ويطلق اسم السَّنا أو السنامكي على نوع آخر هو (Cassia Senna) ، وتستعمل أوراق وثمار النبـات مُسْهـلًا ، والنبـاتان من النباتات الطبيـة المشهـورة في البـلاد العـربيـة ، ويستعمـلان منـذ قرون عديـدة ، وهمـا نباتان دستوريان تستخرج منهما الأدوية الحديثة لنفس الغرض الذي تستعمل من أجله في الطب الشعبي .

٢ ـ **الحَبَّـة السَّـوداء** ، «حَبَّةُ البركة ، الشـونيز» (Nigella Sativa) : وتستعمل البـذور السـوداء اللون في حالات الكحة والربو والمرارة والكبد . وقد ورد ذكر هذا النبات في حديث نبوي شريف . فقد روى البخاري في كتاب الطب ـ باب ٧ ـ عن أبي هريرة رضي الله عنه أنه سمع رسول الله صلى الله عليـه وسلم يقـول : في الحبـة السوداء شفاء من كل داء إلا السَّام ، قال ابن شهـاب : والسـام المـوت ، والحبـة السوداء الشونيز(١٣)

٣ ـ **الجـعْـدة** (Teucrium Polium) : ويقدمه العطارون ضمن وصفاتهم لمرضى البول السُّكري .

٤ ـ **الصَّبر** (Aloe Vera) : وهو العصارة المجففـة لنبـات الصبـار ، ويؤتى به من

سومطرة واليمن. ويستعمل الصَّبر مليناً، وتحاميل في حالات البواسير: وقد ورد ذكر الصبر في حديث نبوي شريف، فقد جاء في صحيح مسلم ـ كتاب الحج، باب ١٢، حديث ١٢٠٤ ـ عن عثمان بن عفان رضي الله عنه، عن رسول الله صلى الله عليه وسلم في الرجل إذا اشتكى عَينيه وهو مُحْرِم، ضمدهما بالصبر[١٤]

٥ ـ **جوزة الطيب** (Myristica Fragrans): وقد تستعمل بعض أجزاء الثمرة التي تعرف بالبَسْبَاسة. ولهما رائحة عطرية. وتستعمل جوزة الطيب مقويًا للأعصاب، ومحسناً لمذاق الأطعمة.

٦ ـ **الكُنْدُر**، «**اللبان الذَّكر**»، (Boswellia Carteri): وهو إفرازات راتنجية عطرة الرائحة، ويستعمل منقوعه لطرد البلغم والكحة ويضعف الحموضة.

٧ ـ **الحنظل** «**الشَّرى**»، (Citrallus Colucynthia): وهو نبات صحراوي، ثماره الغضة شديدة المرارة، ولها خطورتها، ويستعمل اللب بعد جفاف الثمرة مُسْهِلاً شديداً، أو تحاميل في حالات البواسير.

٨ ـ **كَفُّ مريم** (Anastatica Hierochuntica): وهو نبات صحراوي منتشر في صحارى الوطن العربي، ويستعمل منقوعه مقوياً لعضلات القلب، ويشرب عند الوضع.

٩ ـ **الزَّعفران** (Crocus Sativus): ويستعمل من النبات الأجزاء المجففة من المياسم والقلم، ويستعمل لإضفاء اللون والطعم للمأكولات والأشربة، ويضيفه العطارون في قراطيس مختلفة، ويستعمل مُفْرحاً للقلب، ومدرًّا للحيض، وفاتحاً للشهية.

١٠ ـ **الهال** «**الحبهان**» (Elettaria Cardamomum): وتحتوي بذوره على زيوت عطرية طيارة، وتستعمل لتطييب طعم الأطعمة والأشربة، وله صفات مسكنة للمغص المعوي، وتنشيط الهضم، وتنبيه القلب، وضد التشنج، والتخمة، وانحباس الطمث، والضعف الجنسي.

١١ ـ **الزنجبيل** (Zingiber Officinale): وهو من العقاقير الدستورية، ويستعمل لتطييب الطعام، وهو طارد للغازات، وفاتح للشهية، ويدخل في بعض أدوية توسيع الأوعية الدموية، وزيادة العرق، والشعور بالدفء والحرارة، وقد ورد ذكره في القرآن الكريم.

١٢ ـ **التمر هندي**، «**الحمر**» (Tamarindus Indica): ويستعمل منقوع ثماره لمنع العطش والحموضة في المعدة، وكمليِّن.

١٣ ـ **بزر خِلَّة** (Ammi Visnaga): وتستعمل الثمار لعلاج حصى الكلى وتوسيع الحالب، وتستخرج منه مواد تدخل في تحضير عدد من الأدوية الحديثة.

١٤ ـ **خيار شنبر** (Cassia Fistuloa): ويستعمل لُبّ الثمار مُلَيِّنًا، ويطهر الأمعاء والقولون.

١٥ ـ **القرنفل**، «**المسمار**» (Eugenia Aromatica): وهو مقوٍّ للمعدة والأسنان، ويضاف إلى الأطعمة والأشربة لتطييب نكهتها.

١٦ ـ **قشر الرمَّان** (Punica Granatum): وهو قابض للإسهال ونزف الدم، لما يحتويه من تانينات «مواد عفصية»

وبالإضافة إلى الأدوية المفردة، التي يقدمها العطار، فإنه يقدم وصفات من الأدوية المركبة، التي تضم أكثر من عقار، ويخلطها بنسب معينة، وللأسف تختلف هذه النسب حسب توفر العقاقير، وارتفاع أسعارها، ففي حالة **الرُّعاف**، والنزف من الأنف يُوصف **القَرَظ**، وهو ثمار السَّنط، والأنواع القريبة منه، وفي حالات **الكحة والربو**، يقدم العطار وصفة تتكون من عرق السوس «عود حلو» والحبة السوداء «حبة البركة» وبذر الكتان، واللبان الذكر، والمحلب والتليو وبزر الخلة.

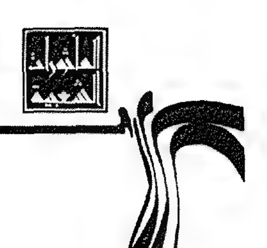
ويصف العطار دواء **للإسهال**، يتكون من قرظ وزهر بابونج وقشر رمان ونخوة هندي، وللالتهاب عرق النسا يقدم وصفة تضم بذر الحرمل وحبة البركة والقرنفل «المسمار» والصبر[١٥].

ولا تقتصر وصفات العطار على العقاقير ذوات الأصول النباتية، إنما تضم **عقاقير معدنية**، ففي حالات **الجرب** يصف كبريت العمود (Sulpher)، الذي يعجنه بزيت الزيتون، ويدهن به.

وتَعَدَّت وصفات العطارين، وقراطيسهم الطبية، الأمراض العضوية وعلاجها، إلى تقديم وصفات للأرق، والضيق النفسي، فيعطون لذلك وصفات تضم الينسون وزهور البابونج والزعفران.

مشكلات استعمال العقاقير من حانوت العطار

لا شك أن أكثر العقاقير الموجودة لدى العطارين، والتي جمعت من بلدان عديدة عربية وغير عربية مثل الهند وإيران وتركيا وجنوبي أوروبا، وهي البلدان التي



ضمتها الدولة الاسلامية في وقت ما ، أو لا تزال إسلامية . هذه العقاقير قد جُرِّبت عبر قرون من الزمان ، وأثبت الكثير منها أثره الفعَّال في علاج الأمراض ، وبعضها يعد ضمن المواد الدستورية في دساتير الأدوية العالمية ، إلا أنه ينبغي أن نعلم أن هناك مشكلات تعترض استعمال هذه العقاقير التي تباع لدي العطارين ، نفصلها على النحو الآتي :

أولاً : كمية المواد الفعالة في العقار

كل عقار يتميز بوجود قدر معين من المواد الفعالة ، إذا ما تم جمعه في موسم معين ، وقد لا نضمن أن جمع العقار تَمَّ طبقاً لهذه المواصفات ، لا سيما وأنه لا تُجرى دراسة لتحديد كمية المادة الفعالة ونسبتها في العقار . وهناك عقاقير كثيرة ينبغي أن تجمع في وقت معين من العام أو من اليوم ، أو عند طور معين من أطوار حياة النبات ، حتى يكون بها من المواد الفعالة الكفيلة بإحداث الأثر المطلوب في العلاج . وهناك احتمال أن تكون النباتات والعقاقير لدى بعض العطارين لا تنطبق عليها هذه المواصفات .

ثانيًا : كيفية تخزين العقار عند العطار وفترة تخزينه

وكيفية تخزين ، وفترة التخزين للعقار من الأمور الهامة ، فلكل عقار كيفية معينة لتخزينه ، فقد يؤدي تعرضه للرطوبة ، أو لدرجات حرارة مرتفعة ، أو للضوء والشمس ، إلى إحداث نقص في قدر المواد الفعالة فيه . وطول فترة التخزين في بعض العقاقير مدعاة لنقص فاعلية العقار . وفي هذا الصدد نذكر أن العلماء المسلمين الأوائل ذكروا في مصنفاتهم طول الفترة التي يبقى فيها العقار محتفظاً بفاعليته .

ثالثًا : مقدار الجرعة اللازمة

وأهم مشكلة تجابه مستعمل العقاقير في محلات العطارة ، هي قدر الجرعة اللازمة ، فلا شك أن تناول أكثر من جرعة محددة ، أو الإسراف في استعمال العقار ، له آثاره الضارة ، وتختلف الجرعة من إنسان إلى آخر حسب عمره ووزنه وصحته العامة . ولذلك فإن تقدير الجرعة من الأمور الهامة ، التي لا يتقنها إلا المدربون من العطارين .

رابعًا : عدم المعرفة والغش

ومن المشكلات التي تعترض استعمال عقاقير العطارين ، عدم علم العطار ببعض الأنواع المطلوبة ، وإبدالها بما يتيسر له من عقاقير قد تكون غير مفيدة ، وفي ضوء نقص بعض العقاقير ، يلجأ العطارون إلى إيجاد بدائل لها ، وقد يكون البديل مفيداً ، أو غير مفيد ، وقد يكون الإبدال عن قصد الغش .

وغش العقاقير ، خاصة المسحوقة منها ، بإضافة مواد رخيصة الثمن ، عديمة الأثر ، من الأمور المتوقعة في أحيان كثيرة .

خامسًا : تعدد أسماء العقار الواحد

لمعظم العقاقير أسماء متعددة ، ذوات أصول مختلفة ، بل إن العقار الواحد قد يكون له أكثر من اسم في البلد الواحد ، ولا شك أن هذه تسبب مشكلات ، فهذا التعدد في الأسماء يفسح المجال أمام استعمال بدائل غير مضمونة ، أو استعمال عقاقير في غير ما تفيد فيه . ونضرب مثلًا لتعدد الأسماء التي وردت في المعاجم ومصنفات العلماء المسلمين عن نبات مثل السَّحلَب ، فيطلق عليه الأسماء التالية : نبات السُّحْلب ـ خُصَى الكلب ـ خُصَى الثعلب ـ بُوزيدان مغربي ـ قاتل أخيه ـ الحي والميت ـ ذو الثلاث ورقات ـ طِريفُلن ـ عَجْمة ـ بَهَج ـ لَعْبة مُرَّة ـ عِرق إنطِراب ـ مُسْتَعجلة(١٦) ، وقد حاول كثير من العلماء المسلمين مثل **ابن البيطار** في كتابه **الجامع لمفردات الأدوية والأغذية** جمع أسماء العقار المختلفة عند الحديث عن كل عقار(١٧) .

ورغم ما سبق ذكره من مشكلات تعترض استعمال العقاقير من حانوت العطار ، والتداوي بها ، إلا أن هناك بعض العطارين ذوي المعرفة الجيدة ، وذوي الأمانة والصدق ، مما يدعو للاطمئنان إليهم بدرجة كبيرة .

الخاتمة

إن ما وصلت إليه نتائج تحاليل العقاقير الحديثة ، يؤكد احتواء كثير من العقاقير التي يبيعها العطارون على عديد من المواد الفعالة ، ذوات الأثر الطبي الناجح في علاج عديد من الحالات المرضية ، ولا شك أن هذا يؤيد الدعوة إلى استعمال العقاقير الطبيعية ، أو المواد المفصولة منها ، دون استعمال المواد المصنعة كيميائيًا ، والتي ثبت أن لها آثاراً جانبية ، وهي دعوة انتشرت في أنحاء العالم ، ولاقت قبولاً لدى عديد من الناس في مختلف الدول . وإذا كان لنا هذا التراث الثَّر الغني . والمصنفات

التي كتبت عن النباتات الطبية والعقاقير ، فإن الأمر يحتاج إلى دراسات مستفيضة ، تهتم بهذا التراث ، وتستقصي مكونات وفعالية العقاقير الموجودة في محلات العطارين وبائعي الحشائش والنباتات الطبية . خاصة أن هذا التراث يضرب بجذوره إلى قرون عديدة . وفي عصر ما سمي بالنهضة الأوروبية نقل هذا التراث من الشرق إلى أوروبا ، حيث أفادوا منه الكثير . ولا شك أننا أولى بتراثنا ، خاصة أن هناك الكثير من النباتات الطبية التي تنمو في بلدان الوطن العربي .

المراجع

[١] الأنطاكي ، داود بن عمر ، تذكرة أولى الألباب ، والجامع للعجب العجاب ، المكتبة الثقافية ـ بيروت ـ لبنان ، بدون تاريخ .

[٢] هونكه ، زيجريد ، شمس العرب تسطع على الغرب ، ترجمة بيضون رسوكي ـ بيروت ـ ١٩٦٩م .

[٣] ابن الجزار ، أبو جعفر أحمد بن إبراهيم ، زاد المسافر وقوت الحاضر ، المقالات الثلاث الأولى ، تحقيق الدكتور محمد سويس والدكتور الراضي الجازي ـ الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٦م .

[٤] ابن الجزار ، أبو جعفر أحمد بن إبراهيم ، كتاب سياسة الصبيان وتدبيرهم : تحقيق وتقديم الدكتور محمد الحبيب الهيلة ـ دار الغرب الإسلامي ـ بيروت ١٩٨٤م .

[٥] ابن سينا ، أبو علي الحسين ، القانون في الطب ، طبعة جديدة بالأوفست عن طبعة بولاق ، دار صادر ، بيروت ـ بدون تاريخ .

[٦] الملك المظفر ، يوسف بن عمر بن علي بن رسول الغَسَّاني ، المعتمد في الأدوية المفردة ، صححه وفهرسه الأستاذ مصطفى السقا ـ دار القلم ـ بيروت ، بدون تاريخ .

[٧] الكوهين العطار، أبو المنى ابن أبي نصر، منهاج الدكان، ودستور الأعيان، في أعمال وتركيب الأدوية النافعة للأبدان ـ طبع بولاق سنة ١٢٨٧هـ.

[8] Fahmy , Ibrahim Ragab . 1932 . Pharmacognosy . Medicinal plants and their vegetable drugs - Cairo .

[9] Claus , Edward p. 1961 . Pharmacognosy . 4th ed . Lea & Febiger , Philadelphia .

[10] Boulos , L . 1983 . Medicinal Plants of North Africa . Reference Publications Inc , Michigan .

[١١] البتانوني ، كمال الدين حسن ، أسرار التداوي بالعقار ، بين العلم الحديث والعطار ، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي ، تحت الطبع .

[١٢] عبد السلام ، حسن ، بين الصيدلي والعطار ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٣م .

[١٣] البتانوني ، كمال الدين حسن ، نباتات في أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم ، إدارة إحياء التراث الإسلامي ـ قطر ـ تحت الطبع .

[١٤] المصدر السابق .

[15] Ahmed , Salah ; Gisho Honda and Wataru Miki . 1982 . Herb drugs and herbalists in the Middle East . Inst . For the study of Languages and Cultures of Asia and Africa - Studia Culturae Islamicae - no . 8 - Tokyo .

[١٦] عيسى، الدكتور أحمد عيسى بك، معجم أسماء النبات، وزارة المعارف العمومية، مصر ـ المطبعة الأميرية بالقاهرة، ١٣٤٩هـ/ ١٩٣٠م.

[١٧] ابن البيطار ، ضياء الدين ، كتاب الجامع لمفردات الأدوية والأغذية ، القاهرة ، ١٢٩١هـ ، .



الدكتور عبد الحميد يونس

الإبداع الشعبي



من مقامات الحريري - أبو زيد أمام حاكم الرحبة

المصدر: فن التصوير عند العرب.

■■ غلب على الدارسين للأسس الجمالية للفنون أن يركزوا اهتمامهم على الفنان الذي اشتهر بما يصدر عنه من فن . وقلما فكر المتذوق أو الدارس في تصور الإبداع بمفهومه الشعبي . والجمال ـ باعتباره قيمة إنسانية عليا ـ لم يعد الحكم عليه مقصوراً على مجرد البراعة الحرفية . ثم إن مصطلح « الفنون الجميلة » لا يعني التفوق أو الامتياز في العمل ، واقتران الجمال بالرفعة لا يكشف عن المقوّم الأول في الطاقة الإنسانية التي تتسم بالإبداع . ومن هنا أخرج الكثيرون من النقاد المأثورات الشعبية من إطار الفنون الجميلة أو الرفيعة التي تقوم بالإبداع ، والتي تكشف عن الحوافز الخاصة لكل أثر والمقومات التي تعكس الأسلوب المتفرد للفنان .

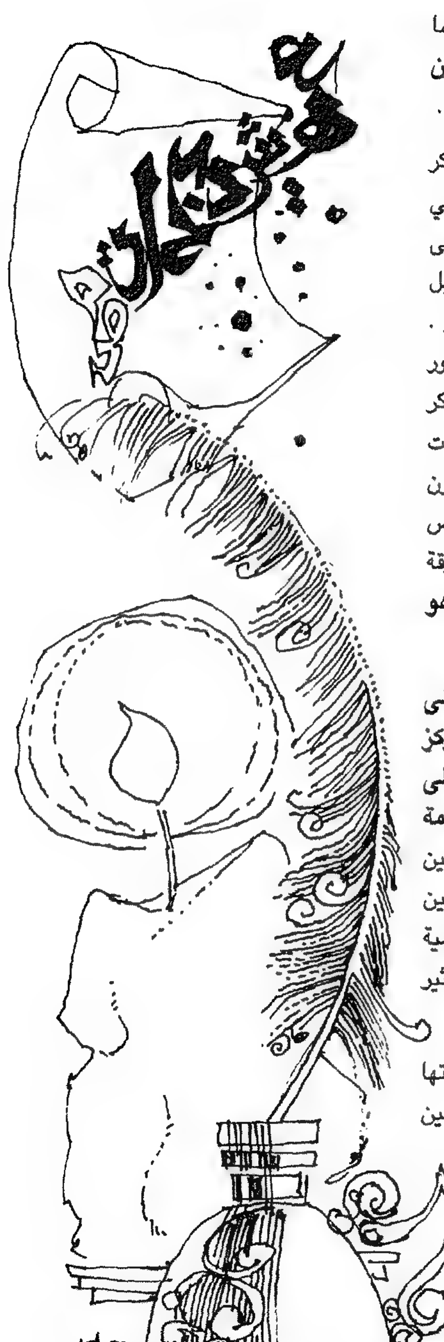
ومع هذا كله أثمرت الدراسات النفسية والاجتماعية الاهتمام بالمأثور الشعبي أو الفولكلور . ومما يدعو إلى الدهشة أن يحتفل الذوق العام بحلقة من حلقات المأثورات الشعبية ، وأن يصطلح على تسميتها وتمييزها بالإبداع الشعبي . ويغلب على الظن أن الخيال الشعبي هو الذي دفع إلى استخدام مصطلح « الإبداع » لأن هذا الخيال استوعب الخوارق للكائنات والأحداث .

ومن العجيب أن يغلب استخدام هذا المصطلح على المأثورات الشعبية بصفة عامة أو الآداب الشعبية بصفة خاصة في بعض الجامعات ، كما هو الحال في السويد ، وأصبح بعد ذلك يستوعب المأثور الشعبي الأدبي المتوسل بالكلمة ، كالحكايات والأغاني والأمثال والألغاز وبعض الظواهر التمثيلية وغيرها ■■

وامتاز الشعر في أدبنا العربي بمكان الصدارة ، وعدت الموهبة الشعرية من إلهام كائنات خارقة ، « **كالشياطين والجن** » . وكان من حُسن حظي أن أعرض لهذه الظاهرة . ومن المعروف أنه اعتقد أن لكل شاعر شيطانًا أو جنيًّا ، وسجلت المصادر أسماء تلك الكائنات التي اقترنت أسماؤها بأولئك الشعراء ؛ وقيل : إن للأعشى « **مسحلاً** » ولبشار « **سنقناق** »[1] ونرى في الكثير من الروايات التي تعنى بالشعراء الأخبار أو القصص التي تتصل بعلاقة هذه الكائنات غير الإنسانية بالشعراء وما كان يدور بينهم من أحاديث .

وهذا يدل على الفصل بين الإبداع وبين الشاعر الذي يتلقى منه الإلهام . « **وكثيراً ما زعموا أن شيطاناً من هؤلاء الشياطين ظهر لواحد أو أكثر من معاصري الشاعر ، وقص عليه انه هو صاحب الشعر وربه ، وأن فضل الشاعر ينحصر في مجرد تلقيه وحفظه وإلقائه** »[2] .

واقدم مَعْلم في تأريخ الشعر هو النظرة إلى الإبداع باعتباره ترديداً مباشراً لما أوردته الأساطير اليونانية القديمة عن « **ربات الشعر** » في مواضع كثيرة ، وجعلتهن موكلات بالفنون الحرة بعامة والنشيد والغناء بخاصة . وقد صورهن **هوميروس** يغنين للآلهة صحبة **أبولون** .



وكان اليونان يعتقدون أن ربات الشعر هؤلاء من ملهمات الشعراء ، ومعلماتهم القصيد وما ينبغي له . وربما ذُكرت إحداهن على أنها القائمة بالعملين جميعاً ، ولكن شيئاً محققاً لم يُروَ عن عددهن وأسمائهن . ومن حقنا أن **نزعم أن عبادة ربات الشعر دخلت بلاد اليونان مع اليونان أنفسهم وتحولت معهم ناحية الجنوب**[٣] .

وأعظم شاهد على الإبداع الشعبي هو « **إلياذة هوميروس** » وكل من يتتبع الروائع العالمية في الأدب يذكر هذه الملحمة التي لا يزال لها مكانها في التراث الحضاري . ولا نريد أن نطيل في سيرة هذا الشاعر اليوناني القديم ، ويكفي أن نفيد من الدراسات الكثيرة عن سيرته ، فقد كثرت الآراء والأحكام . وفي القرن العشرين انتهى أولئك وهؤلاء إلى أن هذه الشخصية كان لها واقع في الحياة اليونانية ، وأنها عاشت في القرن الثامن قبل الميلاد[٤] في آسيا الصغرى ، وأنه تجول في كثير من المدن واجتذبته اليونان ، وتنقل بين أرجائها ينشد الشعر . ومن هنا نجد من بعض ما اشتهر من سيرته أنه قضى جانباً من عمره شاعراً جوالاً ، وأنه كان يُغني في دور الأثرياء في جزيرة ساموس . واختلفت الروايات القديمة على تحديد البيئات والمدن التي تنقل بينها . وتذكر إحداها بأنه طاف بسواحل البحر الأبيض المتوسط ثم عاد مزوداً بكثير من المعارف التي تفيض بها صفحات الإلياذة والأوديسة . والذين يحتفلون بالأعلام الذين نبغوا على الرغم من تعرضهم لكف البصر ، يذكرون **هوميروس** . ومهما قيل عن محاولة تحديد فترة العمر التي أصيب فيها بكف البصر فإن استمراره في قرض الشعر وقدرته البارعة على استكمال الملحمتين الرائعتين ، « **الإلياذة والأوديسة** » ، إنما يؤكد ملكته الخارقة في إبداع الشعر . **ولا جدال في أن تعبيره عن ذاته إنما كان في الوقت نفسه تعبيراً عن الجماعة ، وهو ما جعل الدارسين يتخذون الإلياذة الشاهد الأول والأكبر في مجال الملحمة الشعبية .**

وهكذا أصبحت الملحمة جنساً أدبيًا له مقوماته وخصائصه بفضل إلياذة هوميروس ، وهي تقوم على مطولة من الشعر ، وتحكي عجائب الأحداث التي تتجاوز الواقع إلى الخيال الممعن في الغرابة ، وتتركز حول شخصية البطل أو الأبطال . والمشهور عند النقاد ومؤرخي الآداب أن الملحمة تنقسم في روائعها إلى ضربين ، هما : الملحمة الشعبية ، التي تعد الإلياذة والأوديسة لهوميروس المثل عليها ، والملحمة الفنية وعُدت (إنيادة) فرجيل الروماني (٧٠ ـ ١٩ق م) النموذج لها . ويقوم التمييز بين هذين الضربين على أن الأول يحفز على إبداعه الواقع ، وأن المبالغة في تصوير الأبطال والأحداث مرجعها زوال الحاجز بين الواقع والخيال في الوجدان الشعبي ، في حين يصدر الثاني عن إبداع يستوعبه الخيال ويعبر عن شخصية الشاعر . وأثبتت الدراسات الحديثة والمقارنة في مجال الأدب أن ذلك التقسيم ليس دقيقاً كل الدقة ؛ لأن الكثير من الشعوب عرفت الملحمة في تاريخها القديم[٥] .

ونهض **سليمان البستاني** (١٨٣٠ ـ ١٨٨٦) بترجمة الإلياذة نظماً ، ومهد لها بمقدمة يذكر فيها أهميتها وقيمتها في التراث العالمي . وليس من شك في أنه قد بذل في هذه الترجمة جهداً شاقًا حاول فيه أن يمزج بين النظم والصقل ، وبين المضامين المعقدة التي قامت بها الإلياذة وهو يقول :

« وقد صدرتها بمقدمة أتيت فيها على سيرة صاحب الإلياذة ، وأشرت إلى منظوماته ومنزلته عند القدماء ، ورأي المتأخرين فيه ، وأقوال العرب في شعره . وبحثت في الإلياذة وموضوعها وطرق تناقلها قبل الكتابة ، ثم في جمعها وكتابتها وسلامتها من التحريف : مع ما فيها من قليل الدخيل والساقط والمكرر والمغلق . وأتيت على تحليلها



وتشريحها وبسط ما فيها من الفائدة للأدب والتاريخ وسائر العلوم والفنون والصنائع »[٦] .

واهتم **البستاني** بشهرة **هوميروس** عند العرب ، وإن كانوا لم ينقلوا شعره إلى لغتهم ، ورجع إلى الكثير من المراجع العربية ، ولخص رأيه هذا بقوله :

« ليس فيما بين أيدينا من التآليف العربية ما يشير إلى أن ديوان هوميروس نقل إلى لغة العرب . فهو بلا ريب لم يعرب ، وإن كان معروفاً عند خاصة العلماء في بغداد لعهد العباسيين ؛ إذ كان يتناشده الأدباء عن نقلة الكتب المقربين من الخلفاء بأصله اليوناني ونقله السرياني .. وخلاصة القول أن هوميروس كان له شأن مذكور عند نقلة الكتب من بطانة الخلفاء ، ولكن إلمام أدباء العرب بأقواله كان إلماماً ناقصاً .. وأما منظوماته فالثابت أنها لم تعرب »[٧] .

والذين يؤرخون للأدب الملحمي كانوا يواجهون إلى عهد قريب بعض الأحكام التي يشوبها الخطأ ، ومن أهمها أن الأدب العربي بعامة والشعر منه بخاصة لم يعرف الملحمة . وهو الخطأ الذي اتخذ صبغة القول الفلسفي على يد « **إرنست رينان** » الفرنسي ، وسلم به المستشرقون ، ووافق عليه بعض الدارسين من العرب . **ومصدر هذا الخطأ ، القول بأن العقلية العربية قاصرة بفطرتها عن إنشاء الملحمة ، وأنها تنزع دائماً إلى التجريد ، وتنفر من التجسيم والتشخيص ثم أثبتت الدراسات بعد ذلك إبداع العرب للملاحم التي تتركز على الأبطال وعلى الحروب وعلى النزوع إلى تحقيق الوحدة القومية . وظلّ الكثير من هذه الملاحم حيًّا ينشد إلى عهد قريب ؛ ومنها ما تقبل المجتمعات العربية على روايته والاستماع إليه .**

وكان الراوي المحترف لإنشادها يعرف بالشاعر ، وذلك لكي يحول المستمع إلى رواية قصة من راوٍ يحفظها إلى شاعر يبدعها . وعرف الأدب العربي عدداً من هذه الملاحم وهي تشخص بطلاً يدافع عن العروبة والإسلام ، ومنها ما تقوم أحداثها على شجاعة بطلة مثل الأميرة ذات الهمة .

والمثل البارز على هذا الإبداع الشعبي في أدبنا العربي هو سيرة عنترة بن شداد العبسي لأنه جمع بين الشعر والبطولة في شخصيته وشجاعته .

ولقد اشتهر العرب بالفروسية ، وامتازت الفرس العربية في شكلها وسماتها ورشاقتها واستجابتها للفارس الذي اقترنت به . وتعد **سيرة عنترة** بحق من ملاحم الفروسية .

« وقد كانت الفضيلة المثلى التي يتحلى بها الرجل في الجاهلية هي المروءة والفتوة . ونحن نجد في سيرة عنترة ـ علاوة على ذلك ـ الفروسية مقترنة بالفراسة والتفرس ، ويعرف عنترة بأبي الفوارس ، ويقال له أحياناً أبو الفرسان ، وفارس الفرسان ، وأفرس الفرسان . وليس كل من يركب الجواد بفارس . إذْ



يتميز الفارس بالشجاعة ، والإخلاص ، وحب الصدق ، وحماية الأرامل ، واليتامى والمساكين ـ وكان عنترة يولم لهم ولائم يخصهم بها ـ والشهامة واحترام النساء ـ وقد بدأ عنترة حياته الحافلة بالبطولة وختمها بحماية النساء ، فكان يقسم بعبلة ، وبعينها ، ويغزو باسمها ـ والكرم وخاصة مع الشعراء .. والفرسان هم أيضاً شعراء »[٨] .

والإبداع الشعبي لسيرة **عنترة** تجاوز المجال العربي إلى المجال الأوروبي ، ومن الدارسين الغربيين من قال :

إن عنترة هو المثال الذي نسج على منواله الفارس الأوروبي ، وإن سيرة عنترة هي الأصل الذي أخذت عنه أوروبا كل أفكارها عن الفروسية ، ومنهم من اعترف بالمكانة الممتازة لعنترة فوضعه في مصاف أبطال الملاحم الكبرى مثل : « سيجفريد » و« رولان » و« السيد » و« رستم » و« أوديسيوس » و« أخيل » .



وليست هذه الأحكام بخالية من الأساس « **فإن سيرة عنترة تضع أمام أعيننا صورة نابضة بالحياة مشرقة لفترة شائقة جدًا ، يتناولها بخيال عارم في قوته ، وبراعة في السرد لا تفتر أبداً في أي موضع من مجلدات السيرة الاثنين والثلاثين ، وأسلوب شعري لا ينضب له معين »**[٩] .

والإبداع الشعبي في **سيرة عنترة** تشبث بالأصالة عندما جعل **البطل عنترة** ثمرة من ثمرات البداوة في الجاهلية ، ثم إن اختيار هذه الشخصية يكشف عن اعتصام الشعب بعروبته ، وبخاصة عندما أحس بوجدانه القومي ينبض دفاعاً عن الحمى والنفس ، **بعد انحسار موجة الفتوح الإسلامية ، واستئثار غير العرب من المماليك وأشباههم بمقدرات الحكم في أجزاء من الوطن العربي** ، وإبان ذلك الصراع الدموي الطويل الذي عرف بالحروب الصليبية .

ومن العسير على أي باحث في هذه الحلقة من حلقات تراثنا الشعبي العربي أن يرد هذه السيرة أو الملحمة إلى شخص بعينه أو إلى فترة زمنية بعينها .

ومما يغلب على الإبداع الشعبي أنه مجهول المؤلف الفرد ، وليس معنى ذلك أن فريقاً متكاملاً ألفه ، ولكن المعنى أن الوجدان الجماعي يعنى بتحقيق الإبداع أكثر من عنايته بتحقيق اسم الفرد أو الأفراد الذين أبدعوه . وظل الوجدان القومي يتشبث بالمثال الذي انتخبه ورآه ملائماً لما يريد أن يعبر عنه ، فلم يحتفظ به حقبة تقصر أو تطول ، ولم يجعله موضوع عنائه في بيئة واحدة مهما كانت ، وإنما ظل يعبر بوساطته عن هذا الوجدان بأبعاده التاريخية ، وبما تصور من أمجاده ، وبما أراد أن يرسّب من معارف ، وبما اعتصم به من قيم يفرض على أفراده جميعاً التصعيد إليها في السمت والفكر والتعبير وفي السلوك جميعاً[١٠] .

ولقد جمع **عنترة** ـ كما ذكرنا ـ بين الفروسية والشعر ، ولكنه كان ابن أمة حبشية فظهر إلى الوجود أسود اللون ، فأنكره أهله . وكانت مشكلته الكبرى هي التخلص من العبودية . ومن هنا نازعته نفسه إلى تحرير ذاته بالتفوق في الفروسية ، والامتياز على أقرانه ، والتغلب على أعدائه وأعداء قبيلته ، وتم له بذلك الاعتراف بل لامتياز في مجال القبيلة بكل أسرها .

والدراسة المقارنة كثيراً ما تبين التماثل أو التشابه في المواقف والأحداث بين ملاحم القوميات المتباينة ، من



ذلك التشابه العجيب بين **مبارزة رولان لأوليفر وبين مبارزة عنترة لربيعة بن مقدم . فقد انشطر السيف في الحالتين شطرين ؛ فما كان من الخصم النبيل إلا أن ناول غريمه سيفاً آخر** . ويتصالح الغريمان ويتآخيان . ولكن مثل هذا التوسع في الصورة الشعرية له أصول في نظرات الفروسية التي من هذا القبيل ، ومن ذلك صلة الفارس بسيفه ، وصلته بجواده ، وصلته بسيده الأكبر ، وصلته بغريمه .

وتدوين هذه السيرة وأمثالها لا يحول بينها وبين التطور ، ذلك لأن الوجدان الشعبي يعمل على مسايرة العصر والظروف ، وإن كان بطيئاً في هذه المسايرة ، ومن هنا يعتمد المتخصصون في الفنون الشعبية على الاحتفال بالنص الحي المتطور ، ويفيدون من الوسائل الحديثة في تسجيل الصوت والصورة والحركة .

ولقد عاشت بعض السير الشعبية قروناً متطاولة ولا تزال تنشد إلى الآن ، كما أن بعضها انقرض أو يكاد ، وتبقى الروائع المدونة وإن لم تأخذ حظها من الانتشار لغلبة الوسائل الحديثة في الاتصال بالفرد والجماعة . وحسبنا أن نذكر أن **إدوارد لين** المستشرق الإنجليزي عندما عني بوصف عادات المصريين المحدثين وأخلاقهم إبان القرن الماضي اهتم بالسير الشعبية ، والتقط صورة الشاعر بربابته وأثر جماهير المستمعين إليه ، والتفت بصفة خاصة إلى **سيرتي عنترة وبني هلال** ، وسجل اشتهار المحترفين المتخصصين في سيرة عنترة باسم « **العناترة** » والمتخصصين في سيرة بني هلال **بالهلالية** .

ومن اليسير أن نوازن بين أصل السيرة في الجاهلية وبينها في العصر الحديث . فالأولى أشبه بالنواة والثانية هي نمو هذا الأصل حتى أصبح كائنه الشجرة المورقة بغصونها وأوراقها وثمراتها . وهذا الشاعر البطل ألهم بعض الشعراء فاتخذوه المحور الرئيس في إبداع القصائد والروايات والتمثيليات . وكلما نبض قلب الشعب بالحاجة إلى الحماية أو تحقيق الذات العامة أو التعبير عن النخوة والشجاعة ، اتجه إلى **الفارس عنترة بن شداد العبسي** . وربما يكون من الفنانين التشكيليين من صوَّر قسمات **عنترة** وما تدل عليه من أصالة ونخوة وفتوة .

الموسيقى والغناء

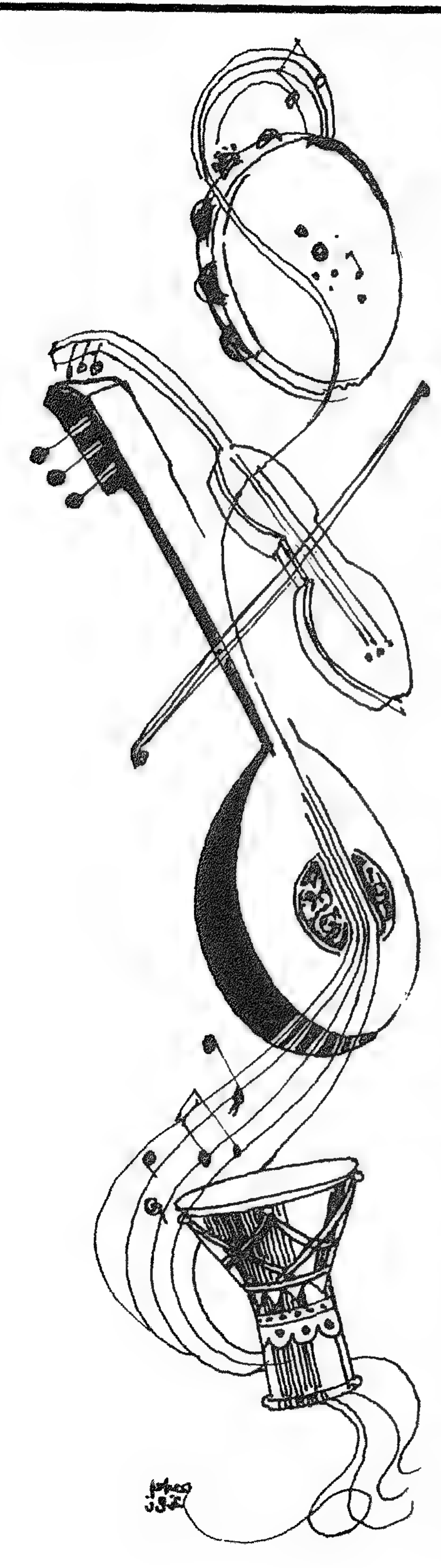
يقوم الإبداع بتحقيق حوافزه وغاياته العليا بما نستطيع أن نصطلح عليه باللغة الفنية ، ونحن إذا كنا نقصر هذه الوسيلة باللسان ، فإننا نتناسى وسائل لا تقل أهمية في القيام بوظائفها الحيوية والاجتماعية والجمالية . **واللغة الفنية عند الجماعة أو الفرد إنما هي الكلام والإشارة والإيقاع وتشكيل المادة ،**

وهي وسائل متكاملة تساير مقومات البيئة وتطورها التاريخي ومسايرتها للشخصيات

الجماعية والفردية .

ومن الأدلة على هذا الواقع اقتران تلك الوسائل كلها أو جلها في وحدة من وحدات الإبانة والتعبير . والموسيقى قد تقوم بذاتها حيناً ، وقد تسهم في توضيح الكلمة بالنبر والتلحين ، وقد تنظم الإيقاع وقد تستعين بالإشارة والحركة والتمثيل ؛ ولكنها ليست جهداً ثانويًّا . إنها في كثير من الأحيان طقس أو شعيرة يشارك في القيام بها مجتمع أو شعب ، وهي ـ مثل الكلام ـ يعيش الكائن الإنساني بها طوال حياته منذ يولد حتى لحظة فراقه للدنيا .

والأغنية الشعبية أبرز الحلقات التي تستوعب الموسيقى . وهي مقطوعة الشعر واللحن الموسيقي المصاحب لها . والجماعات البشرية ـ على اختلافها ـ تردد الأغاني بالرواية الشفوية لا بوساطة التدوين



والطباعة . والأصالة هي التي جعلت أهل الريف يتشبثون بأغانيهم التي لها عراقتها والتي كانت إلى عهد قريب قلما تتعرض للتغيير أو التحريف ، **والأغنية الشعبية بهذا المفهوم حلقة أساسية من حلقات الثقافة الشعبية التي تقابل ثقافة المدن** . ومن سمات الأغنية الشعبية أيضاً أن كل فرد في الجماعة التي تتذوقها يسهم في حفظها ونشرها ، وكثيراً ما يشترك في أدائها ، ويكاد يكون أهل القرية جميعاً على علم بأغانيهم الشعبية . إنهم يميزونها ويحفظونها ويرددونها فرادى وجماعات . وإذا كانت البيئات الشعبية قد عرفت المغنين المتخصصين أو المحترفين فإنها تردد الأغاني الشعبية في كثير من المناسبات التي يكون الغناء حلقة مهمة من مراسيمها أو شعائرها . يكفي أن يكون المغني أو المغنون من ذوي الأصوات الحسنة . **وليس الصوت الحسن هو المزية الأولى** والأخيرة للأفراد الذين يشتهرون بالتخصص أو التفرغ أو الاحتراف في مجال الأغنية الشعبية ، **فإن الذاكرة الواعية القادرة على حفظ اللحن والكلمة تعد مزية أعظم من حسن الصوت في كثير من الظروف وعند كثير من الشعوب**[11] .

ومن المقطوع به أن الجانب الوظيفي في الأغنية الشعبية أقوى وأعظم منه في الأغنية الفنية المعقدة أو المصقولة ، ذلك لأن دورة الحياة عند كل إنسان لا بد أن تصاحبها الأغنية الشعبية ، **إنها تستقبل المولود الجديد** ... **إنها تهدهد الطفولة ، إنها تحتفل بحفظ النوع الإنساني ، إنها تساير العمل مسايرة دقيقة ، إنها جزء لا يتجزأ من المراسيم الاجتماعية ، إنها تعبر عن التغير في ظواهر الطبيعة ، إنها تودع الكائن الإنساني إلى مقره الأخير ؛ إنها لا تقوم بوظيفة جمالية ولا تستجيب لمقتضيات التعبير الفني فقط** ، ولكنها تنهض بالوظائف الحيوية والاجتماعية والفنية إلى جانب العمل على ترسيب الخبرة وتسجيل التاريخ والاستجابة للوجدان الجمعي قبليًّا كان أو قوميًّا .

وليس هناك من مثال على وظيفة الأغنية من أنها ؛ إلى جانب هدهدة الطفل في المهد ، تقوم بوظيفة تعليمية تعينه على التحول من مرحلة الحبو إلى المشي ، وتساعده على تعلم العدد باستخدام أصابعه ، وتوقظه في الصباح وتشجعه على تناول الطعام ، وتحثه على الجد والتزام الفضيلة .

ومن المشكلات التي يواجهها الدارس للأغنية الشعبية عدم استطاعته أن يتبين اسم مؤلف أغنية بعينها . وليس من المعقول أن يبدع مجتمع من المجتمعات الأغاني التي يرددها ، والتي تقوم عنده بوظائفها الحيوية والاجتماعية . ومع ذلك فإننا نجد في المصادر المدونة عن الأدب الشعبي نسبة بعض الأغاني الشعبية إلى مؤلفيها في مناسبة معينة أو في طبقة اجتماعية بذاتها .

وليس من شك في ظهور ملكة الإبداع في الكثير من هذه الأغاني ، ولكن الشعب احتفل ـ ولا يزال يحتفل ـ بالأثر الفني نفسه ؛ من خلال قيامه بوظيفته والتقدير المباشر أو غير المباشر لملكة هذا الخلق الفني . وثمة ظاهرة لا بد من الإشارة إليها وهي أن الطابع البدوي أو الريفي ليس وحده المقوم الأساسي للأغنية الشعبية ، **والدارس المتخصص يجد شواهد كثيرة انتقلت من البداوة إلى الريف ، أو من الريف إلى المدينة ، ذلك لأن المجتمعات تنزع إلى الإقبال على السذاجة أو الأصالة حتى في مجتمع المدينة** . ونحن نجد بعض الأغاني تروج وتصبح شعبية ، وتنتقل من المدينة إلى الريف أو البادية . فطن الدارسون أيضاً إلى أن المجتمعات ـ مهما اختلفت في أطوارها أو في مراحلها ـ لا يمكن أن تعيش بمعزل كامل عما يجاورها أو يتصل بها لأسباب مختلفة ، كالدفاع عن الوطن أو المجتمع أو من أجل تبادل البيع والعطاء بينها . ونحن نجد بصمات من تبادل التأثر والتأثير في الأغاني الشعبية في مختلف العصور ، **القديمة ، أو الوسيطة ، أو الحديثة** . وقد تختلف اللغات ومع ذلك يلاحظ الدارس بعض التشابه في الألحان على الرغم من تباين اللغات . لا يمكن أن نغفل أيضاً انتقال أغنية أو لحن من قمة الهرم الاجتماعي إلى سفحه ، وارتقاء هذا وذاك من السفح إلى القمة ، والعاملون بجمع الأغاني والألحان وتصنيفها ودراستها يجدون هذه الظاهرة التي تؤكد انتشار الإبداع الفني في



العدد (٥) ، يناير ١٩٨٧ .

مجال الموسيقى انتشاراً يتجاوز الحدود الجغرافية والطبقات الاجتماعية ، لأن هذا المجال الفني ـ كما ذكرنا ـ يعد من العناصر الأساسية في تطور الإنسان وبنيته الثقافية والحضارية . ويكفي أن نواجه الأغنية المشهورة في الاحتفال بعرس « **قطر الندى** » ابنة **خمارويه الطولوني** .

ونترك المصطلحات المتعددة الخاصة بأنماط الأغاني مثل الدور والطقطوقة والقصيدة ، ونتوقف عند « **الموال** » ؛ فهو يتسم بالعراقة اتسامه بالشعبية ، وهو من فنون الغناء العربي . ولقد أثمر الكثير من الروائع الفنية في الوطن العربي الكبير ، وسمة الإبداع الشعبي التي يعترف بها النقاد أنه من أقرب الأغاني إلى النفوس ومن ألصقها بالذاكرة ، ثم إنه يعالج أغراضاً أخرى في النقد الاجتماعي والفكاهة والسخرية . وكل الباحثين يوردون الخلاف حول صيغة هذا المصطلح . والمشهور أن « **المواليا** » يدخل في الغناء وأنه يسمى اليوم (**موال**) وهو من الغناء المنتشر في الأقطار العربية كلها . وأول من نطق به أهل واسط ـ وهي مدينة بناها **الحجاج بن يوسف الثقفي سنة ٨٢هـ** وفرغ منها سنة ٨٦هـ وجعلها دار الإمارة ـ وقد أيد هذا **شهاب الدين في** كتابه (**سفينة الملك**) قال : إن أول من نطق به أهل واسط . وذكر **السيوطي في** (**شرح الموشح النحوي**) أن **هارون الرشيد** لما قتل البرامكة ومن بينهم جعفر البرمكي أمر أن يرثى بشعر فرثته جارية وجعلت تقول : (**وا مواليا**) .

وقد اختلف في سبب تسميته بهذا الاسم فقيل : سمي به لموالاة قوافيه بعضها ببعض ، وقيل سمي بذلك لأن أول من نطق به موالي بني برمك ، وكان أحدهم إذا نطق به ونعى مواليه قال (يا مواليا) وهذا هو الأصح[١٢] .

وقد يدل ذلك على أن **المواليا** كان يغنى به بغرض الرثاء والحزن . أما الواقع فيدل على الأغراض الأخرى التي يحفزها الحب ويتغنى به في السمر ، ثم إنه فوق هذا وذاك يثير الحماسة في الحرب دفاعاً عن الجماعة أو العقيدة أو الوطن . ولذلك عرف « **الموال الأخضر** » بأنه هو الذي يتناول موضوعات الحب ، في حين يتناول « **الموال الأحمر** » موضوعات الحرب . وهذا الضرب من ضروب الغناء في شكله الأول عبارة عن موشحات كل منها يتألف من أربعة أشطر لها قافية واحدة ، وقد تغير هذا الشكل فيما بعد فأصبح الموشح يحتوي على خمسة أشطر : **الأول والثاني والثالث والخامس (ولكن ليس الرابع) لها قافية واحدة ، أو على سبعة ، الشطر الأول والثاني والثالث والسابع لها قافية واحدة والرابع والخامس والسادس لها قافية أخرى** .. وفي جميع الحالات يجب أن يكون الموال ملحونًا ، ويمتاز الموال باستعمال الإمالة والتزامها في القوافي بصفة خاصة ، وتكرار اللفظة الخفيفة في القوافي والتزام الحرف السابق على الروي ليكون ردفاً له .

وأدوات الموسيقى والغناء على تنوعها قديمة ، وعرفها العالم العربي سواء أكانت للطبل أو الدق أو النفخ أو استخدام اليد بالأوتار . ومنها ما ظهر في هذه البيئة أو تلك ، ومن الدارسين من حاول التعرف على بدايتها من أصول أسمائها المشهورة إلى الآن . **والإبداع الشعبي قد يبدأ بالكلمة ثم يبدع اللحن الذي يكافئها ثم يسهم الأداء في استخدام هذه الآلات في إبراز هذا الإبداع** ؛ وإن كنا نجد غلبة الأدوات العريقة في الإبداع الشعبي وهي تتسم بالعراقة ، وتفيد من التطور ، وتتحول من الأداء المفرد إلى الأداء الجماعي ، ومن الفن البسيط إلى الفن المعقد . وقد نجد أصولاً مصرية أو آشورية أو بابلية أو إغريقية ولكنها تدخل في بنية الإبداع الشعبي وأدائه ، ومن هذه الآلات : **الربابة ، الكمنجة ، الناي ، المزمار ، الدف ، الطبلة ، الطنبور ، والشبابة ، والعود** ... **إلخ** .



والإبداع الشعبي في الموسيقى والغناء يرتبط بالوجدان الفردي والجماعي ارتباطاً وثيقاً والتعبير فيهما مباشر . والجانب الشعبي فيهما قوي ويرتبط بحياة الإنسان ونبضاته ومشاعره ومواقفه من ذاته ومن مجتمعه ، ومن عدوه ، وهو محصلة الثقافة بمفهومها الإنساني العام .

والموسيقى والغناء من التراث الشعبي العريق والحي المتطور ، وستكشف الدراسات عن جانب من هذا التراث ، وبخاصة بعد أن بدأت الجماعات والمعاهد تعنى بالكشف عنه وتسجيله وتصنيفه ودراسته .

الخيـــال الشـــعبي

إن كل من يعرض للتراث الشعبي أو الفولكلور مطالب بأن يدرك عراقة اللغة الفنية ، ذلك لأن هذه اللغة تساير ـ أو حتى تسبق ـ مرحلة الكلام ، وهي التي غلب عليها التصور الأسطوري ، والدلالات التي تعتمد على التشخيص والتجسيم بمنهج لا يدرك الواقع والممكن .

وعلماء الأساطير فسروا الدلالات التي تشخص الحيوان باعتبارها من وسائل الاتصال . وتأريخ الفنون الجميلة يفيد من ذلك الأسلوب الممعن في العراقة والمناقض لدلالات الكلام ، ذلك لأن تلك الدلالات المجسمة أو المشخصة لا تزال حية ، ولكنها تحولت إلى رموز فنية . فكل واحد منا يحكم على هذا الحيوان أو ذاك من ناحية ما يغلب عليه من طبيعة ؛ فالأسد شجاع قوي ، والثعلب داهية مكار ، والحمامة مسالمة تنفر من العراك ، والبومة عند بعض الجماعات نذير بالشؤم .

والإبداع الفني يتوسل بهذه الدلالات وتلك الرموز . والأدب الشعبي أكثر توسلاً بالتجسيم والتشخيص للحيوان من الفنون المعتبرة ، وبخاصة في الحكايات ، **ولا بد من إعادة النظر في مدلول مصطلح « الحكاية » لأنه يوضح العلاقة بين هذا النوع الأدبي وبين تلك الرموز التي أصبح لها فرع قائم برأسه في الأدب الشعبي وهو ـ كما سنرى ـ يقوم بوظائف كثيرة ومتنوعة ، ويفيد منها الكائن الإنساني في مراحل حياته من الطفولة إلى النضج .**

أما تخصيص هذا المصطلح بالشعبية « FOLK TALE » فهو حديث ، وهو ثمرة الاهتمام بالتراث الشعبي أو الفولكلور ، لا بالقياس إلى الأدب العربي وحده ، ولكن بالقياس إلى الآداب العالمية أيضاً ، ذلك لأن وصف السرد القصصي بالشعبية إنما كان استجابة مباشرة للإحساس بالحاجة إلى ضرب من التمييز بين إطار قصص أدبي وآخر يتسم بالحرية والمرونة ومسايرة العقول والأمزجة والمواقف . والحكاية الشعبية بهذا المفهوم تستوعب أنماطاً وأنواعاً متفاوتة ، وتستهدف وظائف متنوعة ، وهي عبارة يغلب عليها الشمول وتعوزها ـ باعتراف العلماء المتخصصين في المأثورات الشعبية ـ الدقة والتحديد .

إن مصطلح الحكاية يدل على أن المقصود منه ليس مجرد الإخبار والسرد والقصص ؛ ذلك لأن الحكاية لغة تدل على المحاكاة أو التقليد .



ومن هنا يستطيع الباحث أن يتبين الفرق منذ البداية بين التتبع من قص الأثر ، وهو أصل مصطلح «قصة» وبين حكى أي : قلد طبق الأصل . ثم تطور المصطلح وتنوعت اجناس التعبير فيه حتى تداخلت المحاكاة مع الخبر والسرد والقصص .

وارتبطت الحكاية بعد ذلك بأنواع من السرد تبعد عن الصدق التاريخي في بعض الأحيان . وتقوم بوظيفة التسلية والترفيه في أحيان أخرى . ولقد استلهم الكثيرون من الأدباء المبدعين شواهد من الحكايات الشعبية على مدى العصور بصفة عامة وفي العصر الحديث بصفة خاصة . وفي الأدب العربي المعتبر نماذج من القصص والتمثيليات والقصائد التي تعد معالم بارزة في الإبداع الخاص وهي مستلهمة بطريق مباشر عن الحكايات الشعبية[١٢] .

وأول ما يطالع الباحث في مجال الإبداع الشعبي هو حكاية الحيوان التي تعد من أقدم أشكال الحكايات الشعبية . ويذهب بعض الدارسين إلى أنها أقدم الحكايات الشعبية على الإطلاق ، وهي تردد على ألسنة الجميع بلا استثناء ، إنها موجودة في كل بيئة ، وعند كل أمة ، وبين مختلف الأجيال والطبقات .

وقد استطاعت أن تحتل مكاناً ظاهراً بين الأشكال القصصية فيما يسمى بالأدب المثقف أو الأدب الرفيع . وحكاية الحيوان عبارة عن شكل قصصي يقوم الحيوان فيه بالدور الرئيس ، وهو امتداد للأسطورة بصفة عامة ولأسطورة الحيوان بصفة خاصة ، ويستوعب ـ فيما يستوعب ـ الخرافة وملحمة الوحوش .

وهكذا أصبحت « **الخرافة** » تعني حكاية حيوان تستهدف غاية أخلاقية . وهي قصة تقوم بأحداثها حيوانات تتحدث وتتصرف كالآدميين وتحتفظ مع ذلك بسماتها الحيوانية ، وتقصد إلى التربية وإلى المغزى الأخلاقي . وللخرافة في العادة قسمان :

أولهما : **السرد القصصي الذي يجسم الغاية الأخلاقية** . **وثانيهما** : **تقرير هذه الغاية بعبارة مركزة تتخذ في الغالب الأعم شكل المثل السائر** الذي يتردد في يسر على ألسنة الناس ، وكأنه الخلاصة الكاملة للحكاية بأسرها . ومما يؤكد تطور الخرافة عن الحكاية التقليدية السابقة عليها أنها تتجاوز مجرد التفسير أو البحث عن علة حدث أو ظاهرة إلى استغلال الحكاية لتدعيم قيمة أخلاقية أو لنقد سلوك الناس وتصرفاتهم .

ومن أروع حكايات الحيوان تلك الخرافات التي نسب تالفيها إلى « إيسوب » وهي من ثمرات الحضارة الإغريقية القديمة .

ولا نريد أن نفصل القول حول سيرة إيسوب ، وحسبنا أن نقول : إنه ولد عام ٦٢٠ق . م . وإن كان هيرودوت يروي أنه كان على قيد الحياة عام ٥٧٠ق م .



وفي هذه المجموعة كثير من الشواهد التي تؤكد أنها ثمرة إبداع شعبي على الرغم من تطويعها لأهداف دينية وسياسية واجتماعية . مما يدل أيضاً على أن عقلاً ذكيًا راجحاً انتخب عدداً من هذه الحكايات وصقلها لتحقيق تلك الأهداف .

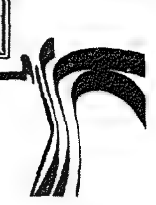
ولقد ترجمت خرافات إيسوب إلى اللغات الأوروبية ، وصدرت لها ترجمة عربية محققة في هذا القرن ، كما نشرت القصة التي ألفها أحد الأدباء الدانماركيين عن إيسوب نفسه وترجمت إلى اللغة العربية أيضاً .

ولما خطط بعض الناشرين الأوربيين ما ينبغي أن يجمع وأن يترجم بعد للتعريف به من الروائع الادبية العالمية سجلوا خرافات **كليلة ودمنة** التي تعد من أشهر حكايات الحيوان ، ولا يمكن أن تذكر إلا مقترنة باسم رائد عظيم من رواد النثر العربي ، هو « **عبد الله بن المقفع** » الذي نقلها عن السنسكريتية عبر الفهلوية أو الفارسية في القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) ولم يعد هناك شك في صدق **ابن المقفع** ؛ **حيث قرر بنفسه الأصل الهندي للحكايات التي يستوعبها كتاب كليلة ودمنة .**

ومن الطريف أن نذكر أن أحد المعنيين بعلم اللغة المقارن والمشتغلين بالمواد الشعبية قد اعتمد على كليلة ودمنة أكثر من اعتماده على أي شيء آخر . فلقد أتاح دراسة حكاية الحيوان للعالم الألماني « **تيودور بنفي** » ، الذي ابتدأ بالأمثال الواردة في كليلة ودمنة واتخذ منها شواهده ووثائقه . واستمرت الدراسات إلى أن وضع العلماء أيديهم على عناصر محلية في بيئات أثمرت حكايات تشبه في تشخيصها للحيوان ما عرف عن الهنود . ويكفينا أن نسجل أن مجموعة كليلة ودمنة معلم من معالم الإبداع التي حرصت على نسبته إليها شعوب عدة في الشرق وفي الغرب . حتى إن كثيراً من العلماء اهتموا به اهتماماً فائقاً ، وعمدوا إلى الكشف عن اصوله ، وتحليل عناصره ، وتتبع مساره في الزمان والمكان جميعاً . ومهما قيل عن هذه المجموعة بأنها في نصها تروي حاجة الملك دبشليم الهندي إلى إيثار الاعتدال في السلوك والحكم بوساطة بيدبا الفيلسوف ، فإن ذلك لا يتناقض مع طبيعة الإبداع الشعبي في الأصل والوظيفة معاً .

وأعترف بأنني وجدت مشقة كبيرة في تتبع المسار الذي قطعته حكايات الحيوان من الأسطورة إلى فن أدبي . وهذا المسار يدل بذاته على طبيعة الثقافة الشعبية وتواصلها ومرونتها . وكانت العقبة التي واجهتها ـ كما واجهها غيري ـ هي « انقطاع التسلسل » بين الوثيقة العربية ـ وهي حكايات كليلة ودمنة ـ وبين أصولها ، حتى اكتشفت وثيقة هندية ، دلت بنفسها ، ولا نقول بدراستها ، على أنها الحلقة المفقودة والمنشودة . هذه الوثيقة هي مجموعة الحكايات المعروفة باسم « **بنجا تنترا** » أو خزائن الحكمة الخمسة ، أو الأسفار الخمسة .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تتحقق رغبتي في الحصول على ترجمة انجليزية دقيقة للنص السنسكريتي للأسفار الخمسة ، فقد رأى زملائي وأبنائي في قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب بجامعة القاهرة أن يقدموا إلي نسخة من هذه الترجمة على سبيل التذكار ، وكانوا على معرفة كاملة بحاجتي إلى هذه الحلقة المفقودة في جانب من جوانب الدراسة الفولكلورية .



وليس هناك ما يبدد الحواجز المصطنعة بين فروع ما اصطلحنا على تسميته بالعلوم الإنسانية ، بل ليس هناك ما يقضي على الحاجز الوهمي بين الصقل والارتجال في التعبير ، أو الرسمي والشعبي في الآداب والفنون ، أكثر من انتشار هذا الضرب من موارد الأمثال ، الذي سيق على ألسنة البهائم والطير ، ليقوم بوظائف التهذيب والتعليم والسمر في وقت واحد[١٤] .

ومن الخصائص التي لها أهميتها أن المجموعة تستهل بمقدمة موجزة ، وكأنها العمود الفقري لكل ما يستوعبه الكتاب من حكايات . وفي هذه المقدمة نجد حكيماً من البراهمة ينهض بتعليم ثلاثة من الأمراء ـ غلب عليهم الجهل والتبلد ـ أصول تدبير الملك ، وذلك عن طريق السرد القصصي . وهذا يرجح أن **البنجا تنترا** كان يستهدف غاية عملية ، وبذلك عد من كتب المبادىء والأصول الخاصة بالحكمة الدنيوية أو من تدبير الملك ، الذي كان الهنود يعدونه واحداً من الأهداف الثلاثة التي يبتغيها الإنسان ، والهدفان الآخران هما : **الديانة أو الأخلاق الفاضلة ، والمحبة** .

ومن أهم التقاليد الفنية لكتاب « **البنجا تنترا** » ـ أو الأسفار الخمسة ـ في أصله الهندي أنه يجمع بين النثر والشعر . **والحكايات تروى بالنثر غالباً ، أما المقطعات الشعرية فهي مقصورة على الأمثال والحكم وجوامع الكلم** . وقد يتوسل بها في تقديم حكاية محورية أو ثانوية ، وهي تلخص ما يعرف باسم « **المغزى** » أو الدرس المستفاد من الحكاية وتكرر عادة في ختام الحكاية بعد الصيغة التقليدية في هذا الكتاب : « **ولهذا أقول** ... » .

وقد ترد تلك المقطعات في تضاعيف الحكاية ، ولكنها تظل معبرة عن المغزى أو الدرس المستفاد من الأحداث . ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أن العالم لم يعرف **البنجا تنترا** من نسخته السنسكريتية الأصلية ، وإنما عرفه عن الترجمة الفهلوية التي ظهرت في القرن السادس الميلادي . والفهلوية كما نعلم لغة فارسية قديمة ، والراجح أنها نقلت عن النص السنسكريتي مباشرة ، وقد ضاع هذا النص للأسف الشديد . ويقال : إن الناقل طبيب فارسي اسمه « **برزويه** » ، كما ورد في كتاب **كليلة ودمنة** . ومما يؤسف له أيضاً أن الترجمة الفهلوية لم يعد لها وجود .

وقد يحكم بعضهم على مجموعة **ألف ليلة وليلة** بأنها من الآثار الأدبية غير الرفيعة ، وأنها لا تحظى بالتقدير والإعجاب . والواقع أن هذه المجموعة لها مكان الصدارة مع القلة النادرة من الروائع ، وهي ثمرة الإبداع الشعبي . وعلى الرغم من تنوع أصولها إلا أنها تكاملت ثم عاشت باللغة العربية . **وهذه الليالي مجموعة من الحكايات الشعبية العربية لا يعرف تاريخها أو مصدرها على وجه التحقيق** ، وقد نالت من الشهرة والذيوع ما لم يحظ به أي عمل أدبي آخر . واهتم بهذه الليالي الباحثون في الشرق والغرب وتداولها الناس في كل مكان واقتبسوا منها قصصاً وروايات ومسرحيات وأوبرات واستلهموا منها قطعاً موسيقية رائعة . واستهوت الليالي شعوب أوروبا فنقلتها إلى لغاتها المختلفة ، ولاقت هذه التراجم بدورها نجاحاً عظيماً ، مما يدل على أن إبداعها ليس شعبياً فحسب ولكنه معتبر وخاص أيضاً . وأصبح عنوانها في اللغات الأوربية هو **الليالي العربية** « **Arabian Nights** » ويرجح بعض العلماء أن هذه الليالي يمكن أن تكون من أصول محددة هي : الهندية والفارسية والبغدادية والمصرية .

ورأى **أحد الدارسين أن بعض هذه الليالي من أصل يوناني ، وبنى رأيه على الموازنة بين بعض الحكايات الواردة في « ألف ليلة وليلة » وبين ما يشبهها أو يقاربها في الأدب اليوناني المتأخر** . ومهما يكن من شيء فإن هذه الأحكام تقوم في أحسن الأحوال على الترجيح ؛ ولا يستطيع الباحث أن يقطع بها ؛ وذلك باعتراف الدارسين المتخصصين .

وقد ظهرت في مصر دراسة جامعة جادة عن هذا الكتاب ، جمعت آراء السابقين ، واعتمدت على منهجي النقد



والموازنة ، وأفادت من التفسير الاجتماعي للأشكال والمضامين والعلاقات في هذه المجموعة المشهورة من الحكايات الشعبية ، وقامت بهذه الدراسة **الدكتورة سهير القلماوي** . كما أن الأستاذ : **أحمد رشدي صالح** قد نهض بتحقيق الكتاب والتمهيد له بدراسة تعرف به وبتاريخه ومجالات تأثيره . كما ظهرت في بيروت منذ أعوام قليلة دراسة وصفية لكتاب **ألف ليلة وليلة** قام بها **الأستاذ فاروق سعد** ، ونشرت في كتاب باسم « **من وحي ألف ليلة وليلة على قرائح الشعراء والدارسين والموسيقيين والمصورين والمثالين** » .

ولهذه الليالي تمهيد يقدم لها ويكون بمثابة همزة الوصل بين وحداتها ، وهو تمهيد يشبه الحافز الجامع بحكايات **كليلة ودمنة أو الأسفار الخمسة** . والليالي الأولى تعرض **للملك شهريار** الذي اكتشف خيانة زوجته له فعمل على قتلها ، ويجتاز أزمة نفسية حادة فيتخذ كل ليلة عذراء يتزوجها ويقتلها في الصباح ، ويهرب الناس ببناتهم من المدينة . وأخيراً يتزوج من **شهر زاد** التي تصمم على أن تكون سبيلاً لخلاص بنات جنسها من **شهريار** . وهكذا تبدأ شهر زاد لياليها الرائعة التي حالت بين الملك وبين التهور والانحراف . وتزخر هذه المجموعة بالجن والعفاريت والخوارق والسحر والأدوات التي تعين على تحقيق الرغبات مثل : خاتم سليمان . وتؤدي المرأة دوراً خطيراً في الليالي : قد تكون ملكة أو جارية ، ولكنها دائماً شابة فاتنة يخلب جمالها الألباب . ويتفنن الراوي عادة في وصف محاسن البطلة وصفاً يلهب خيال السامعين . والبطلة طيبة القلب سليمة الطوية غالباً ؛ ولكنها لا تخلو من المكر والدهاء أحياناً ، كما في حكاية « قمر الزمان والملكة بدور » . وللمرأة العجوز دور لا ينكر في بعض الحكايات ، وكثيراً ما تكون سبباً في تغير مجرى أحداث الحكاية ..

وفي ألف ليلة وليلة مجموعة من النوادر تستهدف الفكاهة والنقد الاجتماعي . ويمكن تقسيم تلك النوادر إلى ثلاث مجموعات :

الأولى ـ تعرض للحكام ، وتبدأ بالإسكندر الأكبر وتنتهي بسلاطين المماليك ، وقليل منها يشير إلى ملوك فارس ، وتشير جملة كبيرة منها إلى الخلفاء العباسيين ؛ وفوق هؤلاء جميعاً هارون الرشيد .

والمجموعة الثانية ـ تروي حكايات عن الأجواد ، ويتركز اهتمام الليالي على وجه الخصوص بحاتم الطائي ، ومعن بن زائدة ، والبرامكة .

أما المجموعة الثالثة ـ فقد انتزعتها الليالي من الحياة الإنسانية العامة ؛ فهي تتحدث عن أنماط من الأغنياء والفقراء والشيوخ والشباب ، وعن القضاة والصعاليك والشطار والعياق .

وتغلب على حكايات الليالي نزعة الخير ، وهي تؤكد في كل مناسبة أن الخير جزاؤه الخير ، وأن الآثم لا يفلت من العقاب العاجل ؛ حتى لو أخفى إثمه عن أعين الناس في باطن الأرض . وتطرق بعض حكايات ألف ليلة وليلة موضوعات تعليمية كما هو الحال في حكاية « الجارية تودد » .



وللفنون التشكيلية مكان مرموق في « **ألف ليلة وليلة** » فمثلاً في حكاية « **تاج الملوك ودنيا ابنة الملك شهرمان** » نجد أن تاج الملوك يلجأ إلى مصور ليرسم له صورة تمثل صياداً وطيوراً على جدار « **المنزل الأبيض** » في بستان الأميرة دنيا ، وتكون هذه الصورة سبباً في توطيد العلاقة بين **تاج الملوك والأميرة دنيا** .

وقد أثرت **ألف ليلة وليلة** في كثير من الفنون . ففي مجال القصة يبدو هذا الأثر واضحاً في كثير من القصص الاجتماعية في إيطاليا وفرنسا وانجلترا خلال القرن الثامن عشر ، وفي الولايات المتحدة خلال القرن التاسع عشر . ولا تزال **ألف ليلة وليلة** مصدراً يستلهمه كتاب القصص في العالم حتى اليوم .

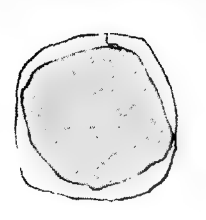
ومما يضاعف من اعتراف المجتمعات الإنسانية بملكة الإبداع في ألف ليلة وليلة أن بعض المسرحيات العربية التي ظهرت في القرن التاسع عشر قد استوحت حكايات ألف ليلة وليلة ، وفضلاً عن هذا فإن بعض بابات خيال الظل في الجزائر مستوحاة من الليالي . كما أن كثيراً من موضوعات مسرح العرائس في تشيكوسلوفاكيا و ألمانيا والاتحاد السوفييتي تقوم على حكايات مشهورة من ألف ليلة وليلة . وتعد ألف ليلة وليلة مصدراً أساسيًّا لأدب الأطفال في كثير من بلاد العالم . ومن الأوبرات التي استلهمت موضوعاتها من حكايات « ألف ليلة وليلة » أوبرا « علاء الدين والمصباح السحري » وأوبرا « علي بابا » وأوبرا « معروف إسكافي القاهرة » . أما عن أثر ألف ليلة وليلة في مجال الموسيقى فحسبنا أن نشير إلى متتابعة « شهر زاد » لرمسكي كورساكوف .

وهذه الحلقة الكبيرة من التراث الشعبي لها ومضاتها في الفنون الجميلة أو الرفيعة على اختلافها ، فهناك باليه « **شهر زاد** » المعروف بإيقاعاته الراقصة . ثم إن فن الرسم استلهم الليالي في كثير من اللوحات المشهورة مثل بعض أعمال **ديلا كروا** ، ولقد تأثر الفنان العالمي الإسباني « **بابلو بيكاسو** » بإحدى هذه اللوحات فقدم عنها أربع عشرة دراسة تكعيبية . فضلاً عن الأفلام الكثيرة المستوحاة من ألف ليلة وليلة مثل : « لص بغداد » و« علي بابا » و« السندباد البحري » . **وهذا كله يؤكد الملكة الفنية التي عبرت ولا تزال تعبر عن الوجدان الشعبي** .

المحليـــة والعالميـــة

ظل الدارسون والنقاد ، بل والمتذوقون أيضاً ، يعتقدون أن الفن الشعبي محلي يصدر عن بيئة محددة ، وكان من الطبيعي أن تغير الدراسات الحديثة هذا الحكم الذي ظل جامداً فترة من الزمان ، والذي كان ثمرة نظرة لا تساير طبيعة الإنسان ؛ لأن المجتمعات البشرية على الرغم من أطوارها وبيئاتها ظلت تستهدف الدفاع عن الحياة والمحافظة على القيم العليا . وأدرك الرواد في الدراسات الشعبية الجامعية عندنا هذه الحقيقة ، تقول الدكتورة سهير القلماوي :

« إن شعوب الأرض لا يمكن أن تلتقي التقاء أحر وأعمق من التقائها حول الفنون الشعبية . إن الالتقاء حول العلم التقاء تام محكم ، ولكنه لا يقرب ولا يُوَحِّد . لأنه التقاء عقلي وقد تنجم عنه آثار في الحياة اليومية ولكن هذه الآثار - ما لم تترجم فنًّا - لا يمكن أن تكون محل التقاء مقرب أو موحد بين الشعوب »[١٥] « وهذا التماثل أو التقارب بين الفنون



الشعبية قد يستوعب أيضاً حكاية الطبيعة الجغرافية للمجتمعات والشعوب ، كما يحكي بعض الظواهر البيئية أو الريفية أو المدنية ، ولكن الخيال الشعبي له طاقته الإنسانية ورموزه »[١٠] ..



إن ما ليس في البيئة يخلقه الخيال . وقد يضطر إلى الارتكاز على بعض ما يرى ليصف ما نتخيل ؛ ولكن هذه خاصية الخيال أينما يكون وكيفما يكون . وإذن فدراسة الخيال ، وهو عماد كل فن ، قد تتداخل كثيراً في دراسة البيئي أو المحلي في مقارنته بالعالمي . ولا ننسى أن عمل الخيال يتبع ـ عالميًّا ـ مسارب معينة ، وينفرد بدوره بخصائص محلية إلى جانب خصائصه العامة أو العالمية[١١] .

والجنس الأدبي الذي نعرفه بمصطلح « النوادر » يعبر عن مزاج شعب أو جماعة . وهو عبارة عن مجموعات من القصص الممعنة في القصر والتي تثير الضحك ، وتصدر عن النقد الاجتماعي . ولعلها أدل في وظائفها من أبطال الملاحم الشعبية أو القومية لأنها نتيجة حافز عابر أو موقف مباشر . ولقد اقتنعت بعد دراسة لمجموعات من النوادر بأنها تتسم أيضاً بالعالمية ، وأتخذ ، على سبيل المثال ، شخصية **جحا** لتكون شاهداً على ذلك . ولكل شعب جحاه يقوم بنفس الوظائف ، ثم إن الدراسات المقارنة رجحت تبادل التأثر والتأثير بين الشعوب . **ولقد التحمت شخصية أبي الغصن جحا العربي بما يمكن أن نقول إنه جحا التركي وهو « الخوجة نصر الدين »** . وليس من شك في أن الأخير قد تأثر بسلفه العربي واستعار منه بعض الملامح والصفات ، وضم إلى ذخيرته من نوادر **جحا** العربي ، كما أن أبا الغصن قد استعار ـ بحكم تراكم الثقافة الشعبية ـ من خلفه الخوجة نصر الدين ، وأخذ منه بعض القسمات النفسية وأكثر النوادر . ومما يثير الانتباه أن الشخصية الفكاهية في هذا المجال عند الإنجليز تعرف باسم جو الطحان Goe Miller والمرء يتساءل : أهناك استعارة لهذه الشخصية الإنجليزية من اسم **جحا** العربي ؛ أم أن هذا قد حدث من قبيل المصادفة ؟ ولا يزال الأمر في حاجة إلى دراسة تفصيلية مقارنة .

والمثل ، مثل النادرة ، صيغة شعبية موغلة في القصر ، وهو عبارة مركزة يستخدمها الإنسان في حياته اليومية ، وهو مصطلح يدل على جنس أدبي شائع يوجد في تراث الأمم والشعوب على اختلاف عصورها ومراحلها . والمثل في اللغة العربية هو جملة من القول مقتطعة من كلام أو مرسلة بذاتها تنقل ممن وردت فيه إلى مشابهه بدون تغيير ، لأن الأصل في المثل أنه الشبيه أو النظير ، والمثل اصطلاحاً في مجال الأدب له جنسان : فهو يطلق على الحكاية التي ترمز إلى مغزاها بحيوان أو أكثر كما ذكرنا في حديثنا عن حكايات كليلة ودمنة .

أما الجنس الثاني ـ وهو ما أقصده الآن ـ فهو : **حكمة كثيرة الذيوع ، ويتضمن ملاحظة عامة أو درساً مستفاداً أو صورة من اليسير أن تحفر لها مكاناً في ذاكرة الإنسان . والمثل السائر يوجد في الأدب الخاص وفي الأدب الشعبي ، ويتسم بالإيجاز والشيوع في وقت واحد** . وأظهرت الدراسة المقارنة لآداب الشعوب وجود طائفة من الأمثال تتردد بين أمم تباعدت بينها المراحل والديار ، وليس من السهل إثبات تنقل هذه الأمثال بين الشعوب . وقد ترجح الدراسة نقل مجموعة من الأمثال من لغة إلى أخرى ، كما أن مواقف كثيرة تتشابه فيحفز ذلك المجتمع إلى ترديد صورة واحدة أو مقاربة وإلى استخلاص حكمة متماثلة إلى بيئتين ثقافيتين أو عصرين متباعدين[١٢] . وهذه ظاهرة توضح الملامح الثقافية المتماثلة أو المتقاربة ويجعل العالمية مقوماً واضحاً في كثير من أمثال الشعوب .

وجميع المتخصصين في الفولكلور أو المأثور الشعبي يعترفون بمضاعفة الاهتمام بجمع كل ما يثمره الفرد والمجتمع من تراث يبرز مسار الحضارة على عراقتها وتنوع مواردها واختلاف عصورها . ونحن اليوم نتقارب بحكم الطفرة المؤثرة في مستقبل الإنسان . وقبل هذا كله يفرض الواجب على المتعلمين ـ ولا أقول على المتخصصين في الفولكلور ـ أن يبذلوا قصارى الجهد في جمع المأثورات الشعبية ، وتسجيلها بالصوت والصورة ودراستها بمنهج متكامل يستوعب كل المجالات والفروع ، وأن يطبقوا المقارنة بين مختلف المأثورات . ثم ينشئوا ـ وبخاصة في عالمنا العربي ـ متاحف الفولكلور ، لأن الفكر الإنساني لم يعد يلتفت إلى الآثار بالمفهوم التقليدي ، وها نحن أولاً بدأنا نتجاوز الخطوات الأولى في هذا السبيل .

الهوامش

(١) الألوسي : بلوغ الأرب .. القاهرة ١٣٤٢هـ ـ جـ : ١ ـ ص : ٣٦٥ وما بعدها .
(٢) المؤلف : الأسس الفنية للنقد الأدبي ، دار المعرفة ، ١٩٦٦ ـ ص : ٧٧ .
(٣) المصدر السابق ـ ص : ٧٥ .
(٤) يقول هيرودوت مثلاً بأنه من اليونانيين الذين عاشوا في آسيا حوالي سنة ٨٥٠ ق م ، ويرجح مؤرخون آخرون مولده سنة ١٢٠٠ق م .
(٥) المؤلف : معجم الفولكلور . مكتبة لبنان : ط ١ ١٩٨٣ ، مادة : الملحمة الشعبية .
(٦) سليمان البستاني : إلياذة هوميروس . دار الهلال : القاهرة ، ١٩٠٤ ص ٥ .
(٧) المصدر السابق ص ٢٥ ، ص ٢٦ ، ص ٢٨ .
(٨) دائرة المعارف الإسلامية ، مادة : سيرة عنترة ص ٤٦٤ .
(٩) المصدر السابق ص ٤٦٧ .
(١٠) تراث الإنسانية ـ مج : ٤ ، مج : ٦ ، ص ٤٢٢ .
(١١) معجم الفولكلور : مادة الأغنية الشعبية ـ ص : ٣٩ .
(١٢) عبد الكريم العلاف : الطرب عند العرب ، ط ٢ ، ١٩٦٣ ـ ص : ٩٣ .
(١٣) انظر معجم الفولكلور مادة : الحكاية الشعبية .
(١٤) البنجا تنترا : ترجمة الدكتور عبد الحميد يونس ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٠م .
(١٥) سهير القلماوي : مجلة الفنون الشعبية ، العدد الأول ـ السنة الأولى ، يناير ١٩٦٥ ، ص : ١١ .
(١٦) نفس المصدر السابق .
(١٧) انظر معجم الفولكلور : ١٩٢ ، مادة : المثل .

صدر حديثاً عـــــن :

THE ARAB GULF STATES
FOLKLORE CENTRE



مركز التراث الشعبي
لدول الخليج العربية



أول دراسة تكتب
عن شاعر زهيري
من المنطقة الشرقية
بالمملكة العربية السعودية



خالد القاسمي
نزار غانم

الموسيقى الخماسية

في الخليج واليمن



تلعب الطبول دوراً بارزاً في التوقيع الموسيقي الخليجي.

المصدر: أرشيف مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية • المصور: مدحت صادق.



■ ■ تشكل الموسيقى الشعبية القائمة على السلم الخماسي(١) في كل من الخليج العربي والسواحل اليمنية على البحر الأحمر وبحر العرب جزءًا مثيرًا للاهتمام والدراسة بين موروث غناء الرقصات الشعبية في المنطقتين . وتتماثل موسيقى وطقوس هذه الرقصات تماثلًا يكاد يشير بوضوح إلى أصولها المشتركة .

وفي البداية لا بد أن يقرر الدارس لهذه الموسيقى بأنها دخيلة على عرب الخليج واليمن ؛ وفدت عليهم من السواحل الأفريقية الشرقية عبر قرون من الهجرات الأفريقية لجنوبي وشرقي شبه الجزيرة العربية ؛ إضافة إلى الصلات التجارية التاريخية التي يطلق عليها أهل الخليج تسمية "السفر العود" أي : السفر الكبير ، وهو السفر الذي عادة ما يأخذ أهل الخليج إلى مناطق بعيدة كسواحل شرقي أفريقية على ظهور السفن الشراعية التجارية المعروفة بـ "البوام"(٢) .

ويشير المؤرخ الإنكليزي "لوريمر" في كتابه : دليل الخليج(٣) إلى أن السلالات البشرية السوداء التي تقوم بالعزف والإنشاد جاءت أساسًا للعمل بالغوص بحثًا عن اللآلىء ، وإلى جانب هؤلاء الأفارقة ـ أجراء وأرقاء ـ عمل بعض فقراء العرب وبعض الإيرانيين والبلوش . ويحدد بعض الدارسين شيوع رقصتي الليوه والطنبورة الأفريقيتين في الخليج ببداية القرن الثامن عشر للميلاد ، وهو القرن الذي شهد ازديادًا لمعدل الهجرة الأفريقية للخليج العربي . وتواصلت هذه الهجرة في القرن التاسع عشر الميلادي(٤).

غير أننا نميل إلى الاعتقاد بأن تأثير الفنون الأفريقية على السواحل اليمنية يرجع إلى ما قبل القرن الثامن عشر الميلادي ، ونحن إذا كنا لا نستطيع أن نؤكد حدوث مثل هذا التأثير فإننا أيضًا لا نستطيع أن ننفيه ، ولعل مما ينبه إلى تلقي الساحل اليمني لمؤثرات أفريقية موسيقية هو ما ذكره المؤرخ اليمني محمد عبد القادر بامطرف في كتابه "الشهداء السبعة"(٥) حينما عرج على وصف مدينة الشحر بحضرموت في سنة ٩٢٩ للهجرة فذكر أن بالمدينة مرقصًا تجلب راقصاته من جزيرة لاموا المواجهة للساحل الأفريقي الشرقي . ■ ■

وتدخل موسيقى الرقصات الشعبية القائمة على السلم الخماسي في كل من الخليج واليمن ضمن فنين رئيسين :

١ ـ الليوه / الليوا :

فن أفريقي بكل ملامحه ، بأدائه وصيحاته ، وأهازيجه وإيقاعاته ، ويُستدل على جذوره **السواحيلية** بكثرة المفردات السواحيلية الأصل في نصـوص غنـائـه ، وهي وإن خالطتها بعض المفردات العربية فإن ذلك لا يعدو كونه نتيجة طبيعية لانصهار الرقصة في وجدان أهل المنطقة واستيعابهم لها .

والليوه رقصة جماعية تؤدى بغير مناسبة ، لغرض التسلية وقضاء وقت الفراغ ، أما الآلات المستخدمة فيها فتتكون من **الصرناي** ـ آلة نفخ خشبية ـ وثلاث أو أربع طبول مختلفة الأحجام ـ يُضرب عليها بالعصي في بعض المناطق وبالأيدي في مناطق أخرى ـ ولهذه الطبول أسماء كثيرة منهـا : **السبـاقـة / المسنـدو / الشجنجـا / البـاتو / شيندو / تشبوه أو جبوه / كاسر / جاعد** . **فالشيندو والجاعد** طبول كبيرة **والتشبوه أو الجبوه** طبل وسيط **والكاسر** أصغرها حجماً . وترقص **الليوه** بثلاث طرق : **ليوه طبيعية / الدنكمارو أو المدندو / المتاري أو النتاري** وهو أسلوب غناء أفريقي الأصل(٦) ويؤدى بدون آلة الصرناي . وهنالك أيضاً طرائق **السومة والديمة والتكميري** . كما أن هناك موسيقات منبثقة عن **الليوه** تؤدى بدون **صرناي** وبمصاحبة الطبول والطيران التقليدية كفنون السواحل والميدان (٧) .

وإذا أقدمنا على تحليل مضامين أغنيات رقصة **الليوه** سنجد أنها تقدم دليلاً آخر على **زنوجة هذا الفن** ، فهذه الأغنيات تدور أساساً حول صفـات الحبيب ، وفـراقه ، ووداعه . وتسودها عاطفة الألم والنواح والبكائية ، كما نلمس من مفردات نصوصها ملامح الخضوع والامتثال والعبودية لربان السفينة ـ المعروف بـ **النوخذة** ـ أو لصاحب العمل ، ونحس فيها عموماً بالمأساة ، ويرى الأستاذ **رفعت محمد خليفة دويب** في كتابه **أغاني الأعراس في دولة الإمارات العربية المتحدة**(٨) أن هذا يتمشى مع الطابع العام للفن الزنجي .

كما يرى الأستاذ **دويب** أن إيقاع **الليوه** إيقاع متأفرق سريع ، يزداد عدد **الدموم** فيه على عدد **التكوك** فيكون ميزانه : ١٢/٨ ، ويوافقه في ذلك الأستاذ **إبراهيم شكرى** في كتابه **الرقصات الشعبية الكويتية**(٩) بينما يرى الأستاذ **غنام سلمان الديكان** (١٠) أن ميزان الثنائي المركب هو الإيقاع الشائع **للّيوه**

نماذج من أغنيات الليوة :

١ ـ جـــومـبـــي لـيــوه جـومـبـي لــيــوه
٢ ـ لا إلــــه إلا الـلـــــه يــــا مـمـبـاسّـه
٣ ـ يا عويسـة يا عويسـة ، وأين ترقـدين ؟ فوق الغـرفة
اقـــوم بــانـي مـا شـامــا .. بـاكـتـب بـروي سـلامـه
أويــلاه أويــلاه يـــا عـويـســـة فـــوق الـغـرفـــة
اســـمــع ونـيـــن غــويــشـــه فــوق الـغـــرفـــة
يـــامّـــا عـجـبـنـــي مـولـــد وابّـي شـــوفـــه
مـــا عـــنـــدي خــبـــر مـــا عـــنـــدي خــبــر
والـــخــبـر وصـلــوه لـولايــة والـمـركــب ايـنـكـسـر

إلى آخر النص بما فيه من كلمات ضعيفة مفككة يغطي ضعفَها حدةُ صوت المزمار أو الصرناي ودقات الطبول .



ويرى الأستاذ **حسن قايد** في كتابه **بادية الإمارات** : **تقاليد وعادات**(١١) أننا لا نستغرب مثل هذا النص في **الليوه** لأننا إذا أرجعنا الرقصة إلى جذورها الأفريقية فلن نجد غرابة في هذا التحرر الخارق للعادة ، فالأفريقيون مشهورون بانطلاقهم في علاقاتهم الاجتماعية ، وعلاقة الرجل بالمرأة في أفريقيا في الماضي والحاضر لا تخضع لقيود كبيرة .

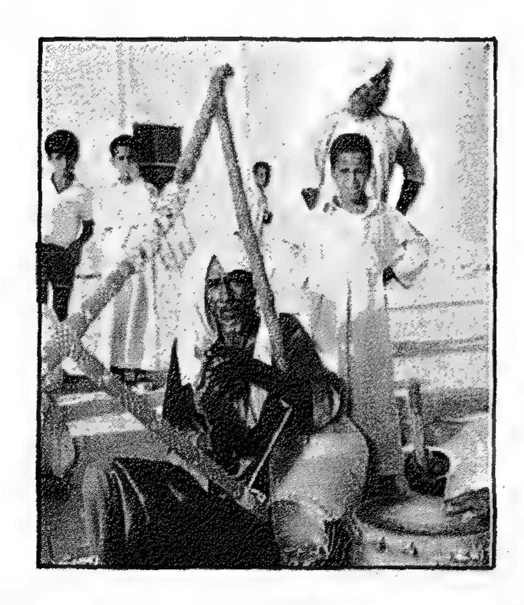
وقد وجدت **الليوة** لنفسها مكاناً في غناء أهل الخليج واليمن الحديث أيضاً(١٢) . ولعل من أكثر الأمثلة شيوعاً على ذلك أغاني : **صبوحة خطبها نصيب** ـ إيقاع ثنائي مركب ـ **مين علمك مين ؟ و ويلاهُ يا أهل الهوى** للمطرب الكويتي **عبد المحسن المهنا** ... إلخ . كما نلاحظ وجود فرق الليوه في المنطقتين مثل فرقة الشحر للفنون الشعبية بمحافظة **لحج** المتاخمة للعاصمة عدن . وقد استطاع الفنان اليمني الشعبي **أحمد محمد ناجي** في مطلع السبعينيات أن يبني على الليوه أوبريت **قاضي الغرام** .

٢ ـ الطنبورة / الطمبورة / النوبان :

رقصة درامية ذات طابع روحاني عميق مرتبط بالعقائد الأسطورية الخرافية . ويتركز إيقاعها في حركة القدم . وهذا الطابع عنصر من عناصر الرقص الحديث التي تبرز تألق ودفء عذوبة الرقص نفسه(١٣) .

وتعرف الرقصة في دولة الإمارات العربية المتحدة دون سواها من الخليج بـ**النوبان** .

ويرى الأستاذ دويب أن هذه التسمية آتية من كون الرقصة وفدت على الخليج من منطقة النوبة شمالي السودان وجنوبي مصر ؛ إذ أن بعض القبائل النوبية قد نزحت من مواطنها الأصلية واستقرت في الخليج العربي ، ولأن منطقة النوبة سبقت المنطقة السواحيلية في الاحتكاك المكثف بالثقافة الإسلامية ولغتها العربية فإننا لا نستغرب إذا وجدنا العبارات العربية أكثر وفرة في نصوص النوبان / الطمبورة منها في نصوص الليوه .. وإن كان تبينها صعباً ؛ لأن المغني يؤدي النص بلهجة نوبية .



المصدر : Baharain : A Meed practical Guide, (ed) John Whelan

ويشير الأستاذ **علي محمد لطفي**[١٤] إلى أن نصوص النوبان في الإمارات عبارة عن هجين من كلمات أفريقية وعربية ، وانت تستطيع أن تتبين ما بها من دعاء حين تسمعهم يرددون ؟ **يا ربنا يا ربنا** . وفي تحليله لبعض نصوص رقصة النوبان في الإمارات ، حاول الأستاذ دويب أن يقدم دلائل أخرى على نوبية النوبان :

جاريـة سواكـن ليش تبـكـين يا جاريـة سواكـن ؟
وأيـــش بَـغـيـتـي يــا جـاريـــة ؟
أبـغـــي حـقـــي .. تـعـطـونـــي حـقـــي

إنه نص يعبر عن المقت للعبودية ، وعن التطلع للحرية كتبه أحد مؤلفي النوبان مخاطباً به إحدى بنات جنسه التي يبدو انهاكانت جارية من مدينة **سواكن** ـ الميناء التاريخي للسودان على البحر الأحمر ـ ولا أدري كيف وقع الأستاذ دويب بعد ذلك في خطأ جغرافي حينما اعتبر ميناء المخا اليمني ميناءً افريقيًّا شأنه شأن **سواكن** .

يا مخـا في سبـيـل الله يا مخـا عذبـت روحـي[١٥]
حـبـيـبـي دقـنـــه دقـنـــه يـــا مـالـــه
إنـجـلـيــــزي يتـمـنـــي حـــرب الـسـواكـن

نعم ، فمؤلف النوبان قد يتجاوز في حكاية تجاربه العاطفية تغزله بحبيبه إلى وصف سعادته وهنائه **بهذا الشكل** : **إن حبيبي يشاركني أداء فني** ، فيدق معي على الطبول ليظهر **حبيبي دقنه** ، ولم لا يهنأ بحبه وإنسانيته ؟! **دقنه يا ماله** ، أما البيت الثاني فيعبر عن شعور الكراهية ضد الإنجليز الذين كانوا يحتلون مناطق كثيرة في القارة السوداء لينهبوا خيراتها ، ويستعبدوا شعوبها ، عن طريق إشعال نار الحروب الدامية في مستعمراتهم **إنجليزي يتمنى حرب السواكن** ، وهذه نزعة هامة من نزعات شعر **النوبان** الوطنية . بقي فقط أن أضيف على هذا التحليل للأستاذ دويب ، أن لفظ **دقنه** ربما كان إشارة مباشرة للبطل السوداني الكبير **الأمير عثمان دقنه** الذي خاض حروب المهدية ضد الإنجليز في شرقي السودان والذي تعتبر مدينة **سواكن** ثغرة التاريخي على البحر .

وإذا كانت رقصة **الطنبورة** تعرف بالنوبان في الإمارات فإن تسميتها **بالطنبورة** أكثر انتشاراً في باقي الخليج العربي ، كما أن اليمن تعرفها بهذا الاسم . وإذا عرفنا أن **الطنبورة** رقصة جماعية يستخدم العازفون في أدائها الطبول المسماة **المناجيب** وبعض حوافر الماعز المعروفة بـ **المنجور** إضافة إلى آلة **الطمبورة** التي تشكل الآلة المميزة للرقصة ، أدركنا السر في التسمية . وآلة **الطمبورة** عبارة عن صندوق مصوت دائري الشكل يمتد منه عمودان على جنبيه ، وبها من أربعة إلى ستة أوتار ، فهي بذلك شبيهة بعض الشيء بالقيثارة الرومانية القديمة . ويضيف الأستاذ **إبراهيم شكري** إلى مستلزمات العزف **السلاح** ، وهو عبارة عن قرنين من قرون الجاموس والبقر[١٦] للمنجور ، وللسلاح وظيفة توقيعية . كما أننا نسمع بتسميات أخرى للطنبورة منها **السمسمية** والخيط والمنجب والصنجق .

والطنبورة آلة قديمة أفريقية الأصل ، وشائعة الاستعمال في شمالي السودان والصومال منذ القدم ، فقد عرفها البجه ، والنوبيون في مصر ، وقدسها بعضهم . ثم انتقلت إلى سواحل البحر الأحمر فانتشرت من خليج السويس شمالاً حتى باب المندب وعدن جنوباً . وترى بعض المصادر أنها خلال رحلتها التاريخية في البحر الأحمر طرأ عليها بعض التغيير ، فصغر حجمها ، وعرفت **بالسمسمية أيضاً** ، وإن كانت قد احتفظت بطابعها العام ، وبسلمها الموسيقي الخماسي .

وقـد أشـار المستشرق **انـدرسـون باكـول** في مقـالة له عن الـموسيقى في منـطقـة تهامة باليمن[١٧] إلى اكثر من مصدر يشير إلى وجود **الطنبورة / السمسمية** في غناء أهل البحر الأحمر اليوم ، مثل وجودها في غناء الصيادين في جنوبي شبه جزيرة سيناء تحت طائفة من الأغاني



تعرف بـ **اليمانية**(١٨) ومثل وجودها ضمن حفلات - الزار - في مصوع الميناء الأريتري(١٩) ، وقد واصلت الآلة رحلتها بعد ذلك ، إذ انتقلت إلى **اليمن** ، ثم أكملت مسيرتها إلى السواحل الجنوبية والبلاد العمانية ، واستقرت في **الخليج والبصرة** بحجمها الطبيعي . ونحن لا نزال نلاحظ شعبيتها اليوم في السودان ومصر وليبيا . ويرى بعض الباحثين أن دخول **الطنبورة** إلى الكويت مثلاً كان قبل ما يقرب من مئة وخمسين سنة . وقد عرفت في المكيدات - البيوت - منذ ذلك الحين وبحجمها الطبيعي الأصلي(٢٠) ثم شهدت إقبالاً شعبيًا كبيراً عليها ، ونموًّا مطرداً ، واتساعًا دائمًا لجماهيريتها(٢١) .

لأن منطقة تهامة الساحلية في اليمن كانت حقل دراسة **اندرسون باكول** فقد عني بتاريخ وصفة آلة **السمسمية** الشائعة الاستعمال في **تهامة** . وذهب إلى وجودها في **الهند** أيضاً . كما لاحظ أنها أصغر حجماً من الطنبورة ، ودلل على عراقة تاريخها في اليمن بغناء للبحارة اليمنيين عليها ، وهم يسمونها **نوبية** . وأشار إلى أنها ذات خمسة أوتار تصنع من الأسلاك ، ويعزف عليها بقرن بقرة . وعلى كل قطابعها العام واحد ، وأغنياتها تقوم أساساً على السلم الخماسي .

ويتفق عدد من الروايات الشعبية الحضرمية على أن حضرموت عرفت آلة **السمسمية** في القرن الثالث عشر للهجرة على يد بحارة حضارمة من أصحاب السفن الشراعية التي كانت لها صلة بميناء **ينبع** الحجازي ، وما لبثت ألحانها الراقصة أن وجدت طريقها إلى الحضارمة : **سعيد سالم باحداد وسالم فرج عبد النصير وسعيد سالم السليمي ومبروك رمضان** . وهذا الأخير أصله من ينبع ، وهو الذي حبب إلى الفنان اليمني الراحل **عبدالله حاج بن طرش** العزف على **السمسمية** . ولكن « **طرش** » ما لبث أن تحول عنها إلى العود الحديث الذي كان الفنان اليمني **صالح بن الشيخ علي بن هرهرة** قد أدخله إلى حضرموت ١٢٨٦ - ١٣٢١هـ / ١٩٠١م . والروايات الشعبية تؤيد دخول **السمسمية** إلى مدينة الشحر الحضرمية قبل آلة العود . وإن ظلت محصورة في أوساط بحارة السفن الشراعية(٢٢) ومن هذه المدينة نبغ في فترة لاحقة الفنان **عوض عبدالله المسلمي** في العزف على **السمسمية**(٢٣).

والملاحظ أن أغنيات **السمسمية** تضم ألفاظاً غير حضرمية ، كالشامية والحجازية :

يـا كَـمْ بـزورات فـي الـدنـيـا انـكـوت منـك

وقد أشار المؤرخ **محمد عبدالقادر بامطرف** في كتابه(٢٤) **باحسن : الرائد والفنان** إلى أن دخول **السمسمية** للشحر قوبل بمقاومة من الجامدين الذين يصفون أنفسهم بعلية القوم والأعيان ، كما أشار **عمر أحمد بن ثعلب** في كتابه **محمد جمعه خان : حياته وفنه**(٢٥) إلى صفة السمسمية في حضرموت وطريقة العزف عليها : وهي عبارة عن قطعة خشب مدورة ومجوفة ، يثبت إليها ثلاثة أعواد مستطيلة في شكل يشبه المثلث ، وتمتد عليها خمسة أوتار من العمود القاطع ، وتثبت بطرف القطعة المدورة . والمعروف أن لكل وتر من أوتار **السمسمية** الخمسة نغمة واحدة فقط ، بعكس آلة القنبوس والعود والرباب . الأمر الذي يجعل من الصعوبة بمكان إخراج نغمات وألحان كثيرة من أوتار هذه الآلة فهي تحتاج إلى مهارة فائقة ، وتدريب شاق وطويل وعسير .

ويتم التصبيع أو العزف على **السمسمية** بوضع الإبهام بين الوترين الأول والثاني ، والسبابة على الثالث ، والخنصر على الرابع ، والبنصر فوق الخامس ، وتقف الوسطى كمايسترو لترقص مع كل نبضة أصبع(٢٦) وقد اقترنت **السمسمية** في اليمن بكثير من الأغنيات الشعبية مثل : **الزمان الزمان / أخضر يا ليمون / قال بوزيد / يا مركب الهند / سقى الله روضة الخلان / سرى الليل وانا نايم** ... إلخ .

كما أن من أغنيات الطنبورة الشهيرة بالخليج :

١ ـ علي يا إمامي ، ياذابح الكيفران ، يا مظهر الدين بالسيف ، بر الحبش واليماني .
٢ ـ يا وليد الناس الله عليك يا وليد الناس ـ سيدي ـ سلم خماسي ـ (٢٧)
٣ ـ أشكي زماني يا جميلة ـ سلم خماسي(٢٨)

وهناك طائفة من الأغاني الخليجية الحديثة التي توظف الطمبورة مثل :
خلي جفاني وراح . لحن : **يوسف فرحان دوخي** . غناء : **عبد المحسن المهنا** . أما إيقاع الطنبورة فافريقي : ٣ / ٤ و٣ / ٤(٢٩) ، وربما كان أيضاً على إيقاع ٦ / ٨(٣٠) .

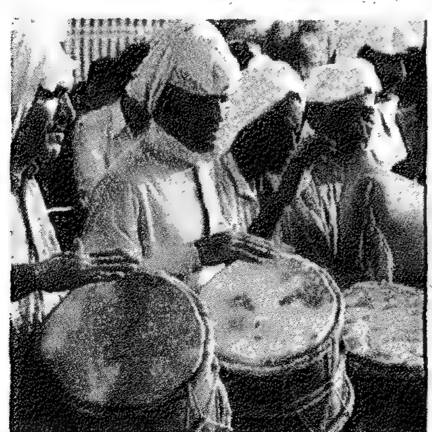
الطنبورة في طقوس الزار :

وتلعب الطنبورة الكبيرة دورها الهام في حفلات الزار في الخليج واليمن . وربما كان الزار والطنبورة قد ترافقا عبر التاريخ في رحلتيهما إلى شبه جزيرة العرب من أفريقيا(٣١) . فالزار عموماً تقيمه المجموعات الأفريقية الأصل في الخليج واليمن ، وإن حضر طقوسه سواهم . وللزار إيقاعات محددة : فإيقاع **النوبي** تؤدى رقصاته في الحفلات والأعياد العامة بصحبة أربعة طبالين وراقصين يحملان الطنبور . كما في الحان التهليلة أو الجلة ، وهما أسلوبان لغناء إيقاع الطنبورة النوبي . ويردد الجمع المقطع الذي يؤديه المغني المنفرد . **لاحظ أن التهليلة عند بحارة قطر قريبة من الإيقاع الأفريقي ، حيث يغنونها جماعات صغيرة عندما يتركون منازلهم متوجهين نحو المرفأ يوم السفر**(٣٢) .

أما إيقاع **القادري** فمقصور على حفلات الزار ، واسمه مأخوذ من اسم الزير / الجان / السيد الشيخ عبد القادر الجيلاني ويعتبر أحد الزيران النوبيين ، وهكذا فإيقاع الطنبورة القادري متخصص في طلب حضور الزيران النوبيين ، وهذه الزيران قد تستجيب لنوع من الليوه يعرف بالنتاري يؤدى بدون صرناي .

كما أن هناك إيقاع **الحبشي** المأخوذ من اسم الزير شيخ الحبشي الإثيوبي المولد . ويعرف بإيقاع مختلف عن الليوه والنوبان ـ الطنبورة ـ ويؤدى بثلاثة طبول ، طبلين كبيرين وكاسر حجمه بين الطبل والمرواس .

كما أشار أندرسون باكول(٣٣) إلى الزار في تهامة في أكثر من موضع ، فذكر بما كان المستشرق أوليفر ميرز(٣٤) قد أورده من أن للزار جذوراً نيلية سبقت الحضارتين : الحميرية فالإسلامية باليمن . كما أشار إلى استخدام آلة الطنبورة في حفلات الزار اليمنية إلى جانب طبول ثلاثة ـ ذكر أسماءها وهي : صحفة ومرفع ومدف ـ مترافقة مع المزمار الذي قد تقوم بالعزف عليه امرأة . ولاحظ ضمن ملاحظاته أن حفلة



المصدر :
Baharain : A Meed practical Guide, (ed) John Whelan



الزار قد تكـون مختلطة في بعض مناطق تهامة ـ مثل وادي مور ـ بينما يفصل بين الجنسين في بعض المناطق الأخرى ، مثل المخاء .

وقد ناط **اندرسون باكول** بطائفة **الأخدام** في اليمن والبر الأفريقي المقابل : الحبشة والسودان ، مهمة العمل بالزار والقيام بأمر موسيقاه ، ودلل على ذلك بأن رجال القبائل اليمنية في تهامة قد يعزفون القيثارة أو المزمار أو الناي ، ولكنهم يمتنعون عن العزف على الطبل ، الذي يشكل أساساً مهمًّا في فن الطنبورة داخل وخارج حلقات الزار ، ولعل ما ذكره من تشابه شديد في المستوى الاجتماعي لطوائف الأخدام في اليمن وخارجها من حيث حياتهم خارج التركيبة القبلية ، وسكناهم خارج المدن ، وتكسبهم بالترفيه عن الناس بالغناء وأعمال النظافة والعتالة ، ومن حيث موقف المجتمع منهم سابقاً ، ورفضه التزاوج بهم ، أو السماح لهم بامتلاك الأراضي ، يغدو أقل تعقيداً إذا ما قام أحدهم بدراسة لغوية لهذه الطوائف .

ملاحظات : ـ ومن المهم هنا أن نشير إلى أن رقصات متفرقة أخرى ـ عدا **الطنبورة والليوه** ـ انتقلت من السواحل الأفريقية إلى الخليج واليمن . ولكن هذه الرقصات لم تنل إلا اليسير من الدراسة مما يُصعِّب أمر البت في زنوجتها أو عروبتها . ومن هذه الرقصات **الباميلا** في حضرموت ، **والسوبان**(٣٥) وهي رقصة البحارة في زنجبار وصور وباقي الخليج ، **والصورية** ، **وخطفة** ويغنيها البحارة القطريون بمصاحبة الطبل والطوس والصفقة بالكف ، ويقال إنها وجدت أول الأمر بميناء **صور** بعمان حيث تكثر العناصر الصـومـالية ، مما يرجح انتقال الثقافة الصومالية إلى أغاني العمل في الخليج(٣٦) ، وهي شبيهة بالليوه الأفريقية وبالميدان الصورية ، وهي ذات إيقاعات متآفرقة تؤدى خلال نقل المحار من سفينة لأخرى(٣٧) . كما أن من المهم أن نلاحظ تميز **الليوه والنوبان** الأفريقيتين على غيرهما من رقصات الخليج واليمن بإمكانية **اختلاط الجنسين** فيهما ، وهو أمر قلما نجده في سواهما ، وتمثل **رقصة المناهيل والشحوح والردحة** في الخليج استثناء على القاعدة المذكورة .

وأخيراً فمن الفنون غير المقطوع بأفريقيتها في الخليج العربي فن **المعلاية** ، وهو على أية حال من الفنون الشعبية الوافدة على المنطقة ، ولا يحظى بمكانة اجتماعية راقية أو معترف بها كالفنون الأصلية رغم شعبيته وشهرته ، ويعد فن المعلاية من الفنون الشعبية المجروحة ؛ فلا يمـارسه أو يؤديـه إلا الطبقات المتدنّية اجتماعيًّا ، وهم أصـلاً من الخدم أوبقايا السلالات الأفريقية ، وعلى الرغم من ذلك فإن نصوصه الشعبية تتضـمن نزعـات أدبية واجتماعيـة ودينيـة مقبولة وجيدة ، شأن نصـوص الأغاني الشعبية الخليجية الأخرى ، وأشهر موازينه ٢ / ٣٤ / ٤٤ / ٦٤ ـ/٨(٣٨) .

الهوامش

١ ـ الموسيقى الخماسيـة ـ الدكتـور نزار غانم ـ صحيفـة البيان ـ ٣ / ٦ / ١٩٨٥م ـ دبي .

٢ ـ من حوار لإبراهيم جمعة ـ صحيفة البيان ـ ٤ / ٢ / ١٩٨٥م ـ دبي .

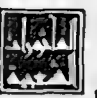
٣ ـ دليل الخليج ـ لوريمر ـ قسم التاريخ ـ الجزء السادس ـ ص ٣٠٦٤ .

٤ ـ البحـرين على طريق التقـدم ـ وزارة الإعـلام بدولة البحـرين ، بالاشتراك مع مكتب الخليج للعلاقات العامة ـ البحرين ـ المطبعة الحكومية .

٥ ـ الشهـداء السبعـة ـ محمـد عبـدالقادر بامطرف ـ الطبعة الثانية ١٩٨٣ ـ دار الهمداني للطباعة والنشر ـ عدن ـ ص : ٤٢ .

٦ ـ خليج الأغاني ـ أنطون بولس مطر ـ دار المثلث ـ بيروت .

٧ ـ حول صلة فن الميدان بفن الدان ، انظر الجذور اليمنية لفن الصوت ـ الدكتور نزار غانم .
٨ ـ أغاني الأعراس في دولة الإمارات العربية المتحدة ـ رفعت محمد خليفة دويب ـ قسم التأليف والنشر بالإدارة الثقافية بوزارة الإعلام والثقافة بأبو ظبي ـ مايو ١٩٨٢ ـ مطبعة كاظم ـ دبي .
٩ ـ الرقصات الشعبية الكويتية ـ إبراهيم شكري ـ ١٩٧٨م ـ مطبعة حكومة الكويت .
١٠ ـ الإيقاعات في الأغنية الكويتية ـ غنام سلمان الديكان ـ محاضرة في صنعاء .
١١ ـ بادية الإمارات : تقاليد وعادات ـ حسن قايد ـ لجنة تراث وتاريخ دولة الإمارات ـ مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع ـ ابوظبي .
١٢ ـ ببليوجرافيا الرقص الشعبي في اليمن الديمقراطية ـ عبدالله صالح الحداد ـ مجلة الفنون ـ عدن .
١٣ ـ الرقصات الشعبية الكويتية ـ إبراهيم شكري ـ ١٩٧٨م ـ مطبعة حكومة الكويت .
١٤ ـ الفن الشعبي في الإمارات ـ علي محمد لطفي ـ مجلة : شؤون اجتماعية ـ السنة الأولى ـ العدد الثاني ـ مايو ١٩٨٤م .
١٥ ـ أغاني الأعراس في دولة الإمارات العربية المتحدة ـ رفعت محمد خليفة دويب ـ قسم التأليف والنشر بالإدارة الثقافية بوزارة الإعلام والثقافة بأبو ظبي ـ مايو ١٩٨٢ ـ مطبعة كاظم ـ دبي .
١٦ ـ الرقصات الشعبية الكويتية ـ إبراهيم شكري ـ ١٩٧٨م ـ مطبعة حكومة الكويت .
١٧ ـ الموسيقى في تهامة ـ اندرسون باكول ـ ضمن كتاب فرانسيس ستون ، بعنوان دراسات حول تهامة ـ طبعة أولى ـ ١٩٨٥م ـ لونجمان ـ لندن ، بالإنجليزية .
١٨ ـ السمسمية ـ آلة وترية في منطقة البحر الأحمر ـ أمنون شلواه ـ الموسيقى الأسيوية ـ ٤ /١ ، ١٩٧٢م ـ بالإنجليزية ، موسيقى بدوية من جنوبي سيناء ـ يمانية ـ اجناس فلكلورية ف ف ٤٢٠٢ ـ السمسمية ـ بالإنجليزية .
١٩ ـ إثيوبيا ـ مجلد ٣ ، وموسيقى اريتريا ـ تانجنت ت ج م ١٠٣ ، تسجيل لحفلة زار في مصوع ، بالإنجليزية .
٢٠ ـ الموسيقى في عالم الإسلام ـ مجلد ٣ وتري ـ تانجنت ت ج ١٣٣ ، موسيقى طنبورة من البحرين ، بالإنجليزية ، بتشر دي بارك : ميوزيسيان دو جولف برسيك ـ أوكورا وسي ر ٤٢ ـ اغنية قيثار من البحرين ، بالفرنسية .
٢١ ـ الرقصات الشعبية الكويتية ـ إبراهيم شكري ـ ١٩٧٨م ـ مطبعة حكومة الكويت .
٢٢ ـ الفكر والثقافة في التاريخ الحضرمي ـ سعيد عوض طاهر باوزير ـ طبعة أولى ١٩٦١م . ـ دار الطباعة الحديثة ـ مصر .
٢٣ ـ المسلمي : حياته وفنه ـ احمد بومهدي ـ ١٩٨٤م ـ عدن .
٢٤ ـ باحسن : الرائد والفنان ـ تقديم محمد عبدالقادر بامطرف ـ طبعة أولى ـ ١٩٨٥م ـ الهمداني ـ عدن .
٢٥ ـ محمد جمعة خان : حياته وفنه ـ عمر احمد بن ثعلب ـ يونيو ١٩٨١م .
٢٦ ـ حوار مع احمد محمد ناجي ـ الفنون ـ عدن .
٢٧ ـ الأغاني الكويتية ـ الدكتور يوسف فرحان دوخي ـ طبعة أولى ـ ١٩٨٤م ـ مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي ـ الدوحة ـ قطر .
٢٨ ـ المصدر السابق .
٢٩ ـ اغاني الاعراس في دولة الإمارات العربية المتحدة ـ رفعت محمد خليفة دويب ـ قسم التأليف والنشر بالإدارة الثقافية بوزارة الإعلام والثقافة بابو ظبي ـ مايو ١٩٨٢ ـ مطبعة كاظم ـ دبي .
٣٠ ـ الرقصات الشعبية الكويتية ـ إبراهيم شكري ـ ١٩٧٨م ـ مطبعة حكومة الكويت .
٣١ ـ دراسات في تاريخ وحضارة العربية الجنوبية ـ ر . ب . سارجنت ـ ١٩٨١م ـ لندن ، بالإنجليزية . وجا . سبنسر تريمنجهام ـ الإسلام في إثيوبيا ـ ١٩٥١م ـ لندن ، بالإنجليزية ، انظر ايضاً : ستون ، ص ١٣٢ ـ ١٤٩ ، بالإنجليزية .
٣٢ ـ خليج الاغاني ـ انطون بولس مطر ـ دار المثلث ـ بيروت .
٣٣ ـ الموسيقى في تهامة ـ اندرسون باكول ـ ضمن كتاب فرانسيس ستون ، بعنوان دراسات حول تهامة ـ طبعة أولى ـ ١٩٨٥م ـ لونجمان ـ لندن ، بالإنجليزية
٣٤ ـ اوليفر ميورو ـ فلكلور عدن الصغرى ـ ص : ٢١٨ وما بعدها ؛ بالإنجليزية .
٣٥ ـ ببليوجرافيا الرقص الشعبي في اليمن الديمقراطية ـ عبدالله صالح الحداد ـ مجلة الفنون ـ عدن .
٣٦ ـ خليج الاغاني ـ انطون بولس مطر ـ دار المثلث ـ بيروت .
٣٧ ـ المصدر السابق .
٣٨ ـ اغاني الاعراس في دولة الإمارات العربية المتحدة ـ رفعت محمد خليفة دويب ـ قسم التأليف والنشر بالإدارة الثقافية بوزارة الإعلام والثقافة بابو ظبي ـ مايو ١٩٨٢ ـ مطبعة كاظم ـ دبي .




عباس الجراري

أهمّيّة النصوص الأدبيّة في التأريخ للموسيقى:

شعر الغناء العربيّ وإشكاليّة الإبداع الموسيقيّ



عن كتاب عبقرية الحضارة العربية ، المحرر جون هايز ، مطبعة معهد ماسا تشو سيتس للتكنولوجيا ، ١٩٧٨ .



■■ إننا حين نبحث عن الوثائق ، ولا سيما الوثائق المباشرة للتاريخ في الموسيقى أو التاريخ الموسيقي . فإننا نجد أن هذه المصادر متعددة ، وهي بتعددها تقتضي الواناً متشعبة من الدرس والتنقيب ، ويمكن أن نختار منها ثلاثة أنواع تتسم بكونها مصادر مباشرة ، وهي :

أولاً : الإيقاعات والألحان .

ثانياً : النصوص الأدبية التي تستوعب هذه الإيقاعات والألحان .

ثالثاً : الأخبار التي تصف لنا هذا الغناء ، أو تحكي أخباراً تساعد على استحضار أو تَمثّل تلك الإيقاعات والألحان ، وتصور الإطار او الجو الذي كانت تدور فيه . وفي نطاق هذه المصادر ـ بل في نطاق تلك النصوص ـ سوف اتحدث عن الشعر الغنائي العربي من زاوية ارتباطه بالإيقاع الموسيقي باعتباره ـ أي : باعتبار الشعر ـ وثيقة أساسية في تاريخ الموسيقى العربية ■■

هنا تطرح العلاقة بين النص الشعري وبين الموسيقى ، وهي لا شك علاقة قديمة قدم الإنسان وقدم الشعر واللحن ، ولعله لا مجال للحديث عن البداية بالنسبة للشعر ، كما أنه لا مجال للحديث عن بداية النغم والإيقاع . **فمنذ وجد الإنسان وبدأت مسيرته الحضارية والثقافية ، ظهر الإيقاع واللحن ، وظهر الشعر كذلك .**

هذه العلاقة بين النص الأدبي ـ وهو هنا النص الشعري ـ وبين الإيقاع الموسيقي ، تجلت واضحة عند العرب في بيئتهم الصحراوية ، وكانت لها مظاهر متنوعة ، ويمكن إذا نحن رجعنا إلى التاريخ القديم أن نقف عند «**الحداء**» الذي كان **أول ظاهرة أو مظهر للارتباط بين الشعر وبين الموسيقى أو اللحن الموسيقي .**

«**الحداء**» يعني ذلكم الغناء الذي يؤديه حداة الإبل وهم يسوقون الجمال والقوافل يجوبون بها الصحراء . ولا بأس أن أعطي بعض المعلومات السريعة عن هذا الحداء في نطاق ارتباطه بالإيقاع الموسيقي .

فعلى الرغم من أن الدارسين لم يعنوا كثيرًا بهذا الموضوع ؛ فإننا نستطيع التعرف إلى بعض ملامحه من خلال الأخبار الواردة حوله وحول بعض رواده ، فقد ورد أنه كان في العهد الإسلامي الأول حداة ، منهم : **البراء بن مالك**(١) الذي كان حادي النبي ﷺ ، واشتهر عنه أنه كان حسن الصوت ، وأنه كان يرجز للرسول ﷺ في بعض أسفاره . ومنهم كذلك : **أنجشة**(٢) الحبشي الذي كان حسن الصوت بالحداء . ولعله كان يحدو بالنساء بينما كان البراء يحدو بالرجال .

وفي الصحيحين(٣) أن النبي ﷺ قال : (يا أنجشة : رويدك سوقك بالقوارير) وروي عنه أنه عليه السلام (لقي قوماً فيهم حادٍ يحدو ، فقال : من القوم ؟ قالوا : من مضر . فقال رسول الله ﷺ : وأنا من مضر . قال : أي العرب حدا أولاً ؟ قالوا : إن

رجلاً منا ـ وسموه له ـ عزب عن إبله في الربيع فبعث غلاماً له مع الإبل ، فأبطأ ، فضربه بعصاً على يده ، فانطلق الغلام يقول : وا يداه ، أو قال : هبيبا هبيبا : فتحركت الإبل لذلك ، فسارت وانبسطت ففتح الحداء[٤] .

قد يكون ذلك أول ما صدر من إيقاع في هذا المجال ، وربما يكون أول مظهر للارتباط بين اللفظ واللحن الموقع عليه ، على أني لست هنا بصدد التعرف إلى نشأة الحداء ، على ما فيه من كلام كثير ، وإن كنت أود الدخول إلى ما يهمنا فيما نحن بصدده ؛ ذلك أن المصادر تتحدث لنا عن نوعين أو نمطين من الحداء[٥] :

أحدهما : كان يتوسل به الحداة لإبطاء السير ، ويريدون من القافلة أن تثقله ، وفي مثله يقولون :



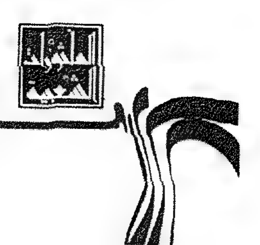
دَعِ المطايا تَنْسِمُ الجَنُوبا
إنَ لها لنبأً عجيبا
حنينُها ـ وما شكت لُغوبا ـ
يشهدُ أنْ قد فارقَتْ حبيبا
ما حَمَلَتْ إلا فتىً كئيبا
يُسِرُّ مما اعلنت نصيبا
لو تَرَكَ الشوقُ لنا قلوبا
إذن لأثرْنَ بهنّ النيبا
إن الغريبَ يُسْعِدُ الغريبا

وثانيهما : كان يلجأ إليه الحداة حين يريدون الإسراع ، ويأتي على هذا النحو :

أعطيتُه ما سَألا
حكّمْتُه لو عَدَلا
قلبي به في شُغُلٍ
لا مَلَّ ذاكَ الشُّغُلا
قيَّدَهُ الحبُ كما
قَيَّد راعٍ جملا

ونعرف من خلال الأخبار أن هذا النوع من الشعر الموقع لم ينقطع ، وأنه استمر إلى عهد الدولة العباسية ، حيث يتحدث فيها عن **سلام الحادي** الذي يُحكىٰ عنه أنه دخل في رهان مع الخليفة المنصور ، معلقاً على مدى تأثر الإبل بحدائه ، إذ طلب من الخليفة أن يأمر الجمالين بأن يأتوه بإبل مظمأة عطشىٰ ، ثم يوردوها الماء ، على أن ينشد حداءه أثناء انهماكها على الشرب ، وانغماسها فيه ، تروي عطشها العظيم ، حتى يرى ردَّ فعلها ؛ وما كاد يبدأ الإنشاد حتى رفعت رأسها وتوقفت عن الورود ، تقول أبيات حداء سلام[٦] :

ألا يا بَانةَ الحادي بشاطيء نَهْر بغداد
شجاني فيك صياح طَروبُ فَوقَ ميَّاد



يُـذَكِّـرنـي تَـرَنُّـمُـه ترنُّـمَ ربـةِ الـوادي
إذا سـوَّتْ مَـثـالـثَـهـا فـلا تـذكـرْ أخـا الـهـادي
وإن جـادت بـنـغْـمَـتِـهـا فَـمَـنْ انـجـشـةُ الـحـادي ؟!

لا شك أن هذه الأناشيد الأولية البسيطة تكشف لنا عن العلاقة بين الشعر والإيقاع ، أو بين الكلمة واللحن ، وهي علاقة تطورت عند العرب في جاهليتهم وبداية العهد الإسلامي ، حيث ظهرت أنماط جديدة ، ولست في حاجة إلى أن أتحدث عن تطور الأراجيز وظهور القصيدة العربية ، وبحور هذه القصيدة ، وما فعل **الخليل بن احمد الفراهيدي** حين جمع تلك البحور ، ويهمني أن أشير في هذا المجال إلى أن **الخليل بن احمد الفراهيدي** انتهى لا شك إلى ملاحظة أوزان الشعر وتحديدها بحكم ثقافته الموسيقية التي أتاحت له النظر إلى الشعر من ناحية الإيقاع ، وأود أن أذكر هنا ما قيل من أن **ذلك تيسر له بسبب إصغائه للحدادين في الأسواق يضربون ضرباتهم المتزنة المتتابعة أثناء عملهم اليومي** .

هنا يطرح السؤال حول إمكان تطويع الشعر للإيقاع الموسيقي والملاءمة بينه من حيث هو نص أدبي له مقاييسه وقوانينه ، وبين اللحن من حيث هو ـ كذلك ـ بناء له قواعده وأسسه .

وليس يخفى أن المحاولات كانت متعددة ومتنوعة ، وأن العملية بدأت يسيرة ثم تعقدت ، إذ نعرف أن الغناء ـ ولا سيما الغناء الذي ازدهر في الحجاز ـ وفي مكة والمدينة بصفة خاصة ـ باعتبارهما مركزين مهمين ـ كان يعتمد على الشعر بل ينطلق منه ، وكذلك كان الامر في بغداد ، فقد ذكر إبراهيم الموصلي مرة قال :

(ارتج عليَّ فلم اجد شعراً أصوغ فيه غناءً أغني فيه الرشيد فدخلت إلى بعض حُجَر داري مغموماً ، فأسبلت الستور عليَّ وغلبتني عيني . فتمثل لي في البيت شيخ أشوه الخلقة ، فقال لي : يا موصلي : ما لي أراك مغموماً ؟ قلت : لم أصب شعراً أغني فيه الرشيد الليلة ، قال : فاين أنت عن قول ذي الرمة :

ألا يـا اسلمـي يا دارَ ميَّ من البـلى ولا زال مُنْهَـلًا بجـرعـائِـكِ القطـر
وإن لم تكـونـي غير شامٍ بقـفـرة تـجـر بـهـا الأذيـال صيـفـيـة كـدر
أقامت بها حتى ذوى العود في الثرى وسـاق الثـريـا في ملاءتـه الفجـر
وحتى اعتلى البهمي من الصيف نافض كمـا نفضت خيـل نواصيهـا شقـر

قال : وغناني فيه بلحن كرره حتى عَلِقْتُه ، فانتبهت وانا أديره ، فناديت جارية لي ، وأمرتها بإحضار عود ، وما زلت أترنم بالصوت وهي تضرب حتى استوى لي ، ثم صرت إلى هارون فغنيته إياه ، فأسكت المغنين ، ثم قال : أعد ، فأعدت فما زال ليلته يستعيدنيه ، فلما أصبح أمر لي بثلاثين ألف درهم ، وبفرش البيت الذي كنا فيه ، وقال : عليك بشعر ذي الرمة فغن فيه ، فصنعت فيه غناءً كثيراً ، فكنت أغنيه به فيعجبه ويجزل صلتي)[٧] .

على أن المغنين كانوا يخضعون الشعر لبعض التعديلات ، يحاولون به التوفيق بينه وبين اللحن ، بإضافة مدٍّ أو فك إدغام ، أو ما إلى ذلك مما قد لا يتحمله الإلقاء السليم للنص ولا يسيغه ، دون أن يغيب عن الذهن مدى ما يتيحه النص عند إنشاده ملحناً من اهتزازات صوتية وإمكانات لحنية قد تتفق ـ وقد تتعارض ـ مع طبيعة النص الشعري وما تقتضي قراءته .

ذكر **التيفاشي في (متعة الأسماع)**[٨] قال : **(حضرت بأفريقية أوائل القرن السابع إلى مطرب أندلسي فغنى في شعر أبي تمام)** الذي أوله :

ومنفردٍ بالحُسْنِ خُلْوٍ من الهوى   عليمٍ بأسبابِ القطيعةِ والعتب

فعددت له في هذا البيت أربعاً وسبعين هزة ، كما حضرت جارية مغنية في مجلس عظيم من عظماء تونس في هذا الشعر :

تَشَكّي الكميتِ الجريَ لما جهدته

فمر عليها في غناء هذا البيت وحده مقدار ساعتين من الزمان) .

ثم إن محاولة إخضاع الشعر للإيقاع اللحني تبلورت في العصر العباسي من خلال اتجاهين ، أو مدرستين :

■ **أولاهما** : كانت لا تبيح التغيير أو التعديل ، وهي المدرسة التي كان يمثلها **إسحاق الموصلي** ، كان يميل إلى احترام النصوص ومراعاة الألحان القديمة . حكى **محمد بن راشد قال** :

(إني لفي منزلي يوماً مع الظهر إذ دخل علي إسحاق بن إبراهيم الموصلي فسررت بمكانه ، فقال : قد جاءت بي إليك حاجة . قال : قلت : قل : ما شاء الله . قال : دعني في بيتك ودع غلاميك عندي : بديحاً وسليمان ـ وكانا خادمين مغنين ـ ومرهما أن يغنياني ، وائتني بفلان ليغنيني أيضاً ، بحياتي عليك ، وانطلق إلى إبراهيم بن المهدي فإنه سيسر بمكانك ، فاشرب معه أقداحاً ، ثم قل له : يا سيدي أسألك عن شيء ، فإذا قال : سل ، فقل له : أخبرني عن قولك :

ذهبتُ من الدنيا وقد ذَهَبَتْ مني

أي شيء كان معنى صنعتك فيه ؛ وأنت تعلم أنه لا يجوز في غنائك الذي صنعته فيه إلا أن تقول : (ذهبتو) بالواو . فإن قلت (ذهبت) ولم تمدها انقطع اللحن والشعر ، وإن مددتها قبح الكلام وصار على كلام النبط ، فقلت له : يا أبا محمد ، كيف أخاطب إبراهيم بهذا ؟ فقال : هو حاجتي إليك ، وقد كلفتك إياها ، فإن استحسنت أن تردني فأنت أعلم : قال : أفعل ذلك لموضعك على ما فيه عليَّ ، ثم أتيت إبراهيم وجلست عنده مليًا ، وتجارينا الحديث إلى أن خرجنا إلى ذكر الغناء ، فخاطبته بما قال لي إسحاق ، فتغير لونه وانكسر ، ثم قال : يا محمد : ليس هذا من كلامك ، هذا من كلام الجرمقاني ابن الزانية : قل له عني : أنتم تصنعون هذا للصناعة ونحن نصنعه للهو واللعب والعبث . قال : فخرجت إلى إسحاق بذلك ، فقال الجرمقاني : والله ما أشبهنا بالجرامقة لغة غيره . وهو الذي يقول : ذهبتو ، وأقام عندي يومه فرحاً بما بلغته إبراهيم عنه من توقيفه على خطئه)[9] .

■ **ثانيتهما** : كانت تبيح التغيير والتعديل ، ويمثلها **إبراهيم بن المهدي** السالف الذكر ، وكان على النحو الذي رأينا يتعامل بحريته مع النص الشعري ، يضيف إليه من المدود أو يحذف ما يشاء ، وقد يتصرف في غير ذلك ، وعند الأصفهاني أن **إبراهيم كان (مع علمه وطبعه مقصراً عن أداء الغناء القديم وعن أن ينحوه في صنعته ، فكان يحذف نغم الأغاني الكثيرة العمل حذفاً شديداً ، ويخففها على قدر ما يصلح له ويفي بأدائه ، فإذا عيب ذلك عليه قال : أنا ملك وابن ملك أغني كما أشتهي وعلى ما ألتذ . فهو أول من أفسد الغناء القديم وجعل الناس طريقاً إلى الجسارة على تغييره)**[10] .

لست أشك أن هذه المحاولات ، سواء ما كان منها يعتبر مقبولاً أو غير مقبول ، كان لها أكبر الأثر على محاولات تجديد الشعر العربي عن طريق الأوزان المولدة وما إليها مما جاءت عليه المسمطات على سبيل المثال .

وقد تجلت بوادر التجديد هذه في الأندلس بصفة خاصة ، حين أبدع الشعراء قصائد على نظامي الموشح والزجل ، وبغض النظر عن كل ما قيل عن نشأة هذين الفنين ـ بدءًا من ابن خلدون إلى الدارسين المعاصرين ـ فإنه لا مجال لإنكار أن الأغنية الشعبية الأندلسية كانت في طليعة أسباب تلك النشأة ، وهي أغنية كانت مزيجاً من اللغة العربية المعربة ، واللهجة المحلية ، والرومانية بصفة خاصة ، وكان لحنها يقوم على أنغام وإيقاعات يختلط فيها النمط العربي بالأنماط المحلية ، واعتقد أن وجود هذه الظاهرة هو الذي احدث أو دفع الشعراء الميالين للتجديد إلى إحداث قالب الموشحات والأزجال ، فإن هذا القالب أعطى الحرية ومنح القدرة للتوفيق بين عمليتي إبداع الشعر ووضع اللحن ، فلم يعد الشاعر والملحن أمام القصيدة التي تسير على بحر واحد وقافية واحدة ، ولكنه اصبح يتعامل مع بناء شعري جديد يتكون من مقاطع يسمّى بعضها اقفالاً ، وتسير على بحر واحد وقافية تتكرر ، ويسمى بعضها الآخر أبياتاً ، وتخضع لوزن واحد إلا أن قوافيها فيما بينها تختلف ، وينتهي النص بقفل يعرف بـ (الخرجة) ، غالباً ما يكون بلغة عامية قد تكون لها علاقة بالأصل الذي انطلق منه الموشح أو الزجل ، اعني بالأصل الأغنية الشعبية التي استوحاها الشاعر أو الملحن .

لا أريد أن أتحدث أكثر من هذا عن هذين الفنين التعبيرين اللذين ظهرا في الأندلس ، ثم انتقلا إلى المغرب والمشرق حيث ازدهر فيهما القول ، ومعه ازدهر كذلك فن الغناء أو نوع من الغناء ، وأود أن الفت الانتباه إلى ملاحظة دقيقة ، تتعلق بمدى مطابقة اللفظ المدون والأداء المسموع ، أعني نص الأشعار المغناة ، وخاصة الموشحات والأزجال ، وهي في معظمهما محفوظة في المصادر ومعروفة ، وكذلك نصوص الألحان التي تؤدىٰ عليها تلك الأشعار . ونحن لا نعرفها إلا من خلال ما وصلنا منها مما ظل متداولاً بانتقاله إلى بلاد المغرب العربي ، دون أن يغيب عن ذهننا أن نوبات (الآلة) الأندلسية التي لا تزال تتردد قد تكون تعرضت لبعض التغيير والتبديل نتيجة تناقل الأجيال لها عن طريق الرواية الشفوية ، ونتيجة عدم ضبطها بالتدوين الموسيقي الذي كان لا شك سيحفظ لهذه (الآلة) كثيراً من ملامحها الأصلية ، وإن كنت أعتبر أن ارتباط تلك النوبات بالشعر جعل منه خير حافظ لألحانها ، ولكن هذا لا يكفي في تحقيق المطابقة التي كثيراً ما تضيع ملامحها بسبب عوامل أخرى ، في طليعتها : طابع الارتجال في الأداء وما قد ينتج عنه من زخرفة وتزويق .

أعود إلى الموضوع ، وأطرح محاولات أخرى للتوفيق بين النص الشعري والأداء اللحني ، ظهرت عندنا في المغرب على يد شعراء الملحون ، وليس يخفىٰ **أن الشعر الملحون كان في مرحلة ظهوره يسير محتذياً نمط القصيدة العربية بنظامها في الوزن والقافية** ، ثم لم يلبث أن تأثر بالقوالب الجديدة التي ظهرت في الأندلس وانتقلت للمغرب . أعني : **قوالب الموشح والزجل** ، وخاصة فيما يتعلق بتعدد القوافي وتقسيم القصيدة إلى مقاطع .

وشاعت عند أصحاب الملحون قصائد نموذجية ، كان الشعراء ينسجون على منوالها ، أوكما يقال (قياصها) أي : قياسها ، إلى حد أن كل قصيدة متداولة تكاد لا تعرف أو تميز عن غيرها إلا بالقياس الذي جاءت عليه ، من ذلك مثلاً قصيدة (فارْحا) للتهامي المدغري ، وهي من البيت الخماسي ، أي : البيت ذي الأشطار الخمسة ، وفي حربتها يقول :

سَلْتَكْ بَبْهَاكْ يَالرَّايَخْ   مَا لَكْ سَكْرَانْ دُونْ رَاحْ
أَنَا عَقْلِي امْعَاكْ رَاحْ   بَايَتْ مَنْ لِيعَتْ لَجْرَايَخْ

سَاهِرْ وَالنَّاسْ رَايْحَا

فهي على قياس قصيدة (فاطمة) لمحمد بن عبداللّه بن احساين ، وفي حربتها يقول :

قَالَتْ يَمَّا اتْقُولْ طَامُو   قُلْتْ اوْ أَبِيكْ يَا الطَّامْ
يَا قَدّ اغْلاَمْ فَاللطَامْ   قَالَتْ تَرَا ايْقُولْ طَامَا

تارات ايقول فاطْمَا

إلا أنه في فترة ما من فترات ازدهار فن الملحون أواخر القرن العاشر الهجري وأوائل الحادي عشر ، ظهر الاتجاه عند بعض كبار الشعراء إلى تجاوز بناء القصيدة على قياس قصيدة أخرى ، وكذا إلى إيجاد مقاييس إيقاعية تكون قادرة على تحقيق الملاءمة بين الشعر واللحن ، لا سيما وقد أصبحت قصيدة الملحون تؤدىٰ غناءً ، وليس كما كانت من قبل إنشاداً يتلى فيه النص ويسرد .

وكانت هذه المقاييس أشبه بالتفعيلات العروضية التي يضبط بها إيقاع القصيدة العربية ، إلا انها كانت أكثر التصاقاً بالنغم الموسيقي ، وهي ظاهرة تجلت حتى في الصيغة التي وردت عليها تلك المقاييس أو (الصروف) حسب المصطلح الشائع عند أشياخ الفن .

وتعتبر أولى المحاولات في هذا المضمار ما قام به الشاعر عبد العزيز المغراوي[١٢] حين اتخذ (الدُّنْدَنَة) القائمة في وحداتها على (دان دَاني) ، وطبقها على هذا النحوالذي يكشف عنه تقطيع بيت من قصيدة (الشمعة) يقول فيه محمد بن علي :

إيلاَبَاكْيَا بَسْقَامَكْ شُوفِي اسْقَامْ حَالِي   مَنْ قِيسْ وَارْثُو بَعْدَ افْنَاهْ اغْرَامْ حبّ لِيلَى
ادان دان داني داني يا دَان دان دانِي   ادان دان داني يا دان دان داني

وجاء بعد المغراوي الشاعر المصمودي[١٣] الذي ثار على هذه (الدندنة) وبدلها بـ (ما لي ما لي) ، وكان قال : «رَوْلوا عْلِينَا دَانِي دَانِي فَاتْ وقْتهَا ، واعْملُوا لِنَا مَا لِي مَا لِي» .

إلا أن هذا المقياس الجديد لم يكن يكفي وحده لضبط الوزن والإيقاع ، كان المصمودي يضيف اليه بعض الكلمات التي كان (يشد) بها الميزان) (ويقبض) كقوله : أَسِيدنا ــ للاّ مولاتي لَلاّ ــ الرَّادَا ــ يا لَلاّ يا للاّ .. وما إليها مما يعرف عند رجال الملحون بـ : (التشْجِيرَة) أو (التَّرتِيحَة)[١٤] وهي ظاهرة تدخل بدورها في نطاق التوفيق بين نص الشعر وأداء اللحن .

ويتضح تطبيق محاولة المصمودي من خلال هذا البيت للشاعر ابن سليمان في قصيدته (الوردة) :

لا تْلومُونِي فِي ذَا الْحَالْ جيتْ نَشْهد وَنْوَدِي   يَا غْدُولِي فَالْمُوت اسْبَابِي خَدّ الْوَرْدا
للاّ يا مولاتي لَلاّ ويـاَ ما لي ما لي   للاّ يا مولاتي للاّ وْيَاَ ما لي ما لي





وتعتبر محاولة **المصمودي** ، وقبلها محاولة **المغراوي** ، دليلاً على الرغبة في حل الإشكال القائم بين النص من حيث هو كلمات شعرية ، وبين اللحن من حيث هو إيقاع موسيقي ، وقبل ذلك الإحساس بهذا الإشكال القائم ، هو إحساس نابع من الممارسة ، أي ممارسة الأداء .

ونعتقد أننا بصدد واقع لا تزال تعيشه الأغنية العربية ، سواء في المغرب أو غيره ، ونحن غالباً ما نشعر به حين نستمع إلى أغنيات يكشف تلحينها وأداؤها عن التنافر بين الكلمات واللحن ، وكثيراً ما يحاول المغني ـ وقبله الملحن ـ تكلف التوفيق ، إما **بالضغط على كلمة ، وإما بتمطيط أخرى** ، ما يتعدى ما كان معروفاً عند المغنين القدماء حين كانوا يتصرفون بمرونة في المد أو الإدغام على حدّ ما مر .

ولعلي في غنىً عن التمثيل لهذه الأغنيات ، لتداولها الشائع ، كذلك لضيق الوقت المخصص للعرض ، وأنتقل إلى النقطة الأخيرة التي أود الحكم بها متسائلاً : كيف يمكن حل هذه الإشكالية ؟

وسوف ، أتجاوز في الإجابة مجال تقديم بعض الاقتراحات التي تتصل بمرحلة الإبداع ثم مرحلة النقل والتداول .

بالنسبة للمرحلة الأولى أتصور إمكان الإبداع المشترك بين الشاعر والملحن ، أي : أن يلتقيا ويتفقا على مجال يتيح التوفيق بين العمليتين : الشعرية والموسيقية ، وهو أمر غير مستبعد ، بل إني أظن وأكاد أجزم بأن الوشاحين الأندلسيين كانوا يجلسون مع الملحنين والمغنين ، ويطرحون النص وإمكاناته اللحنية أو يطرحون هذه الإمكانات وقابليتها لاستيعاب نص معين ، وربما كان من بينهم أي ـ : من بين الشعراء ـ من كان يُعْنىٰ بالتلحين والأداء كذلك .

أما بالنسبة للمرحلة الثانية المرتبطة بالنقل والتداول ، فيتعلق الأمر بالتدوين الذي أنظر إليه في مستويين :

- **الأول** : **تدوين النص** ولا يثير أية صعوبة حين يكون بلغة عربية معربة ، ولكنه يثيرها حين يكون عاميًّا ، كما هو الشأن في الأغنيات الشعبية ، بسبب وجود أصوات وحروف تنطق في اللهجات بشكل غير مألوف في النطق العربي ، على حد ما تكشف عنه درجات إخراج بعض الحروف ، كالجيم والشين والقاف ، على سبيل المثال . وقد انتهى بعض الذين تناولوا هذه القضية إلى ضرورة كتابة تلك الأصوات بالحرف اللاتيني والرموز التي تستعين بها طريقة (La Transcription) إلا أنني أرفض مثل هذا التدوين ، لسبب بسيط هو إمكان استعمال الحرف العربي وتوظيفه في كتابة النطق العامي إذا أضيفت إليه ـ أي : هذا الحرف ـ بعض العلامات والرموز على غِرار ما يفعل الحرف اللاتيني بغناء قدرته التعبيرية عن ذلك النطق .

- **الثاني** : **تدوين اللحن** ، وهو أمر غير متيسر إلا بالنسبة للغناء المعاصر أو القديم المتداول ، بدليل أن أحداً لا يستطيع أداء الغناء الذي لم يستمر تداوله وإن ظلت نصوص كلماته محفوظة في كتب الأدب ودواوينه ، وربما وصف معها اللحن ، ووصفت طريقة الأداء ، على حدّ ما نجد مثلاً في غير قليل من الأشعار التي أوردها **الأصفهاني** في كتابه «**الأغاني**» مرتبة على الأصوات .

وحتى بالنسبة للمعاصر والمتداول ، فإن طريقة التنغيم الحالية القائمة على أبجدية الأنغام الصولفيج Solfege تبدو في نظري غير مسعفة أو غير كافية لتدوين الألحان التي تستوعبها كلمات الشعر العربي ، سواء جاء هذا الشعر على نمط القصيدة التقليدية أو غيرها .

وعندي أن ذلك راجع إلى ظاهرتين يتميز بهما الغناء العربي ، هما :

* **أولاً** : طبيعة ألحان هذا الغناء ، فهي قد تلتزم بالمقاييس العملية وبمقياس الزمن أو البعد الزمني بصفة خاصة . ولكنها قد تتعدى ذلك كله بحكم الفضاء اللحني والمجال الصوتي الذي تجول فيه هذه الألحان .

* **ثانياً** : ما يتيحه ذلك الفضاء والمجال من إمكان التلوين والزخرفة وما كان معروفاً عند القدماء بـ (**الزواق**) الذي غالباً ما يقوم على الارتجال ، أعني : ارتجال الأداء بما قد يخرج عن اللحن المدون ـ إن كان مدوناً ـ علماً بأن كثيراً من أنواع

الغناء العربي ـ والشعبية منها خاصة ـ تتيح المجال لظاهرة الارتجال ، وهي ظاهرة يمكن ضبطها ، لارتباطها بلحظة الأداء وما قد توحي به للمغني .

ولعل وسائل التسجيل الصوتي المعاصرة ـ وفي طليعتها التسجيل الإلكتروني ـ قد تزيل كل الصعوبات التي يثيرها تدوين الغناء العربي في جميع أشكاله ، ومع ذلك تظل الإشكالية قائمة ، وإن في غير المستوى الذي طرحت فيه على العرب وهم يغنون في الصحراء ، بعد أن تعرضت ألحان الغناء العربي ـ وكذا كلماته ـ لغير قليل من التطور ، مما جعل الإشكالية نفسها تتعرض له في بحث دائم عن كيفية التوفيق بين النص الشعري المضبوط بخصائص ومقاييس ، والأداء اللحني الخاضع لقواعد ومعايير .

على أنه قد ينظر إلى هذه الظاهرة ، وكأنها باستمرارها تحول دون انطلاق الإبداع الموسيقي الصرف ، مما يجعل للأغنية مكان الصدارة على الدوام . وهذه لا شك حقيقة متعلقة بطبيعة الشخصية العربية المتوسطية بكل ما يشكل هذه الشخصية من ذوق ومزاج مرتبطين باللحن الموسيقي من حيث هو تعبير لفظي مؤدًّى بالتنغيم ، مع ما يربطها ـ وخاصة في المغرب ـ بملامح الشخصية الأفريقية المتسم ذوقها ومزاجها بالميل إلى الإيقاع ، بل إننا حين نجد تآليفا موسيقيًّا ، كما هو الشأن في (الآلة) الأندلسية . فإننا نلقاه يتكيء على النصوص الشعرية ، وإن كنت أعتقد أن هذه النصوص كانت مجرد وعاء لحفظ تلك الموسيقى وتيسير تداولها .

الهوامش

---

(١) انظره في (الإصابة في تمييز الصحابة) لأحمد بن حجر العسقلاني ، ج : ١ ـ ص : ٢٣٥ (الطبعة الأولى ـ نشر مكتبة الكليات الأزهرية) والبراء هذا هو أخو أنس بن مالك (رضي الله عنهما) .

(٢) راجع ترجمته في المصدر السابق ص : ١٠٦ .

(٣) البخاري في باب الأدب ، ومسلم في باب الفضائل .

(٤) الموسيقى والغناء لأحمد تيمور ص : ٢ (أولى ـ ١٩٦٣)

(٥) انظر مقالاً للكاتب بعنوان (أصالة القوافي والأوزان الشعرية عند العرب) نشر بجريدة (العلم) عدد ٢٦٩٥ ـ بتاريخ ٢٢ اكتوبر ١٩٥٧ .

(٦) انظر (الموسيقى والغناء) لتيمور ص : ١٠ .

(٧) الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ـ ج : ٥ ص : ٢١٦ ـ ٢١٧ (طدار الثقافة ـ بيروت) .

(٨) نقلا عن (ورقات عن الحضارة العربية بافريقية) لحسن حسني عبدالوهاب ـ القسم ٢ ص ـ : ٢٣١ (مكتبة المنار ـ تونس) .

(٩) الأغاني للأصفهاني ـ ج :٥ ـ ص : ٢٦٠ ٢٦ .

(١٠) نفس المصدر ـ ج : ١٠ ـ ص : ٧٢ .

(١١) انظر في ذلك كتابينا :

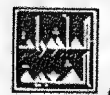
١ ـ القصيدة (الزجل في المغرب) : ط الرباط ـ ١٩٧٠ .

٢ ـ موشحات مغربية (ط الدار البيضاء ١٩٧٣) .

(١٢) انظر كتابنا (القصيدة) ص : ١٣٣ وكذلك ابتداء من ص : ٥٨٧ .

(١٣) انظر المصدر السابق ص : ١٣٤ وابتداء من ص : ٥٩٢ .

(١٤) انظر المصدر السابق ص : ٣٢ فما بعد .




روكس بن زائد العزيزي

عقوبة الخطف وانتهاك العرض في القضاء البدوي





■■ قبائل المملكة الاردنية الهاشمية ـ التي شافهناها وتجولنا بينها ـ من سنة ١٩٢٢ إلى سنة ١٩٣٨ ترجع ـ في الأعم الأغلب ـ إلى أصول راسخة في (جزيرة العرب) ، وهذه القبائل شديدة الحرص على أنسابها ، عظيمة الاعتزاز بها ، ولها عادات وتقاليد وأعراف تحافظ عليها ، وفي اقوالهم المأثورة :

« اللي يدشر العادة يعادى » أي : أن الذي يهمل العادة ، يعاديه الناس ■■

عقوبة الخطف وانتهاك العرض في القضاء البدوي

ومن عاداتهم شدة المحافظة على العِرض ـ ويسمونه العَرْض ـ وفي أقوالهم المشهورة «**ألف إهانة للمال ولا إهانة للأعيال ، والف إهانة للأعيال ولا إهانة للعَرْض ، والف إهانة للعَرْض ولا إهانة للدين**» .

لذلك نراهم يهتمون بتربية الفتاة ـ التي هي عنوان الشرف الاجتماعي عندهم ـ ويقولون عنها :

«**البنت إن ضحكت** ـ بلفظ الكاف جيماً بثلاث نقاط ـ **وبدا نابها ، الحقها لا تهابها**» . أي **إن ضحكت الفتاة وظهرت ثناياها فاتبعها من أجل «الريبة» . ولا تخف منها أن تمانع** . ولشدة خوفهم من تعرض فتياتهم لما يسيء إلى السمعة ، تسمع من يقول «**موتة وليّتك ، من صفاوة نيتك**» ـ أي موت نسائك مكافأة من الله لنقاء ضميرك (!!) ورغم هذا ؛ فإنهم يسمحون للفتاة أن تسهر مع من تحب ـ في بيت أهلها ـ تلك السهرة التي تدعى (التعليلة) . ومن العار ألّا تجد الفتاة من يسهر معها من المعجبين ، ويعير بعضهن بعضاً بقلة المهتمين بها ، أو عدم وجودهم .

وقد سمعت فتاة تعير أخرى بقولها :

«**العون أبوك .. يا للي ما عمرك أدركت التعليلة**» أي لعن الله أباك يا من لم يعلّلك أحد (!!) وقد شاهدت تلك التي شُتمت تبكي لأنها شعرت بأنها مهملة .

وقد يبدو في هذا شيء من التناقض : **شدة في المحافظة ، وحرية في الاختلاط بمن تحب** . والحقيقة أنه ليس في الأمر تناقض . لأن السهرة تكون في بيت أهل الفتاة ، وكثيراً ما يكون الشاب منبطحاً خارج الخباء ، يرى حبيبته وهي في داخل خبائها ، ولا يدنو منها .

والغرض من هذه السهرة أن تختار الفتاة من تحب من غير إرغام ، لأنهم يقولون :«**المغصوبة ما لها عرض**» أي أن المرغمة على الزواج ليس لها شرف ، وكانوا قديماً يرغمون الفتاة في حالة واحدة وهي إذا طلبها ابن عمها ـ ولو كانت لا تحبه ـ لأن ابن العم ـ قديماً ـ كان يحق له أن يأخذ ابنه عمة من البرَزة[1] . ولم تُلْغَ أولوية ابن العم إلا في السبعينيات، حين اجتهد أحد الزعماء المشهورين بأنه لا يحق لابن العم أن يعترض على زواج ابنة عمه؛ إذا كانت هي لا تريده .

ويعتبر كل ما يخدش العرض أمرًا بالغ الخطورة ، وقد مر بنا قولهم :«**ألف إهانة للأعيال ولا إهانة للعَرْض**» ، فثورة القبيلة للمدافعة عن العرض ، لا تقل عن ثورتهم للثأر ممن قتل عزيزاً فيهم ، وأشنع جرائم العرض هي :

١ ـ **صايحة الضحى** .
٢ ـ **الخطف غصباً** .
٣ ـ **الخطف بالرضا بلا شهود** .
٤ ـ **الخطف بالرضا بشهود التبرية** .
٥ ـ **الاغتصاب** .

فصايحة الضحى ، هي التي اعتدي عليها في وضح النهار ،

وترفع صوتها مستغيثة بكل من يسمع صوتها ، ويقولون : «**صايحة الضحى اللي ثوبها قواير ، ومخانقها بدايد**» يعني التي تمزَّقَ ثوبها وهي تدافع عن نفسها ، وتناثرت عقودها وهي تحاول دفع المعتدي عليها ، فمثل هذه الجريمة يعاقب مرتكبها بما يلي :

١ - يجرد من ملابسه ، ويمشي عاريًا من بيت التي حاول أن يعتدي عليها .

٢ - تخط له خطة[٢] - دائرة - توضع فيها شملة ونملة ، ويغرس في وسطها سيف ، ويدخل تلك الدائرة ، ويحلف يميناً مؤلفة من تسع كلمات هي :
«**والله ، ما قضيت لها يمين ، ولا حنّيت لها جبين**» ويغرّم لدخوله الخطة بعيراً ، ولخروجه بعيراً .

٣ - يحكم القاضي بأن يستصفي أهل المعتدى عليها كل ما يملك المعتدي هو وأقاربه إلى الجد الخامس .

ومن القضاة من زاد على الحكم السابق مادة رابعة . وهي أن يجلس المعتدي وهو عارٍ وعلى وتر بعير[٣] ملوث بالفحم المسحوق ، وحيثما أصاب الفحم من جسمه يقطعه ولي المعتدىٰ عليها (صايحة الضحى) بالسيف ، أو يرضيه المعتدي وخمشته عن ذلك بما يطلبون؛ وقد يعفو الأهل .

أما الخطف ، فقد ذكرنا له ثلاثة أصناف هي :

١ - **الخطف غصباً** : وفيه يزيد القاضي على الحكم الذي رأيناه في عقوبة المعتدي على «صايحة الضحى» أن يمسي المجرم منبوذاً لا تقبل له شهادة . ويحرم من الزواج بمن أحب ؛ مهما دفع من مال .

٢ - **الخطف بشهود** : وهذا النوع من الخطف ينظر إليه بشيء من العطف ، لأن الخاطف يكون قد استنفد كل وسيلة من وسائل الإقناع للحصول على التي تحبه ويحبها ، ويكون أهلها قد رفضوا كل وسائله وتوسلاته ، فيقدم على خطف حبيبته ومعه شاهدان من أصدقائه أو ثلاثة من الذي تقبل شهادتهم - لاشتهارهم بالصدق ، وبعد أن يستجير - والشهود معه - بأقرب بيت إلى بيت المخطوفة ويشهد كل من هؤلاء الشهود الذين يعرفون بـ (شهود التبرية ، أو البراءة) عند القاضي ، أن الخاطف : «لم يمسك للمخطوفة يداً ، ولا قبل لها خدًّا» فيكون حكم القاضي في هذه الحالة بعد أن يعلم أن المخطوفة رافقت خاطفها بمحض إرادتها ، وبلا أقل تغرير ، وأنها بالسن المناسبة للزواج ، وبعد شهادة الشهود :

١ - أن يدفع الخاطف غرامة لا تقل عن أربعمائة دينار أردني .

٢ - يقدم الخاطف أخته أو إحدى قريباته بديلة للمخطوفة - لكي يتزوج بها شقيق المخطوفة أو أبوها إذا لم يكن للمخطوفة إخوة - ويدفع الخاطف مهر هذه الفتاة من ماله الخاص لأهلها .

٣ - يجب على كبير الخاطف[٤] - ولي أمره - أن ينطق بكلمات بياض الوجه لوالد المخطوفة ولعشيرتها في ثلاثة أماكن :

أ - في بيت القاضي والناس مجتمعون .

ب - وفي بيت الذي استجار به الخاطف .

جـ - وفي بيت والد المخطوفة أو ولي أمرها .

ويعرف بياض الوجه هذا بـ (الكلمات التسع) وقوامها :
«**الله يبيض وجهك يا (فلان) اللي سمح عنا وكرمنا**» وترفع على كل بيت من البيوت - التي نودي فيها بالكلمات التسع - ثلاث رايات بيض تظل منصوبة ثلاثة أيام .

٣ - **أما الخطف بلا شهود البراءة فهو جريمة بالغة حد الخطورة؛ فعلى الرغم من أن الخاطف اجار خطيفته بزعيم معروف ، وعلى الرغم من اعتراف المخطوفة انها سارت مع خاطفها (بخطاها ورضاها[٥]) - أي بمحض إرادتها - فإن حكم القاضي يكون قاسياً ، لاعتبارهم هذه المخطوفة بحكم المقتولة ، ودية المراة - عرفاً - هي دية أربعة رجال ، ويرفض الأهل - عادة - أن يزوجوا ابنتهم بالخاطف ، وكثيرًا ما قاموا بقتل ابنتهم ؛ وكأنهم يستوحون ذلك من قول الشاعر :**

لا يسلم الشرفُ الرفيعُ من الأذى
حتى يراقَ على جوانبه الدَّمُ



وقعت جريمة خطف سنة ١٨٧٩م إذ خطف عامل زوجة (معلانه) وهرب بها ، فلما سمع وجيه عشيرتها بذلك ، لبس ملابس النساء ، وأهال على رأسه الرماد ، وسار في وسط البلدة وهو يصيح بأعلى صوته : «اذبحوها ، واذبحوا عشيرة البايق ، خاين العيش والملح» وكان من نتيجة ذلك ما يشبه الثورة ، إذ هرب الخاطف ، وقيّدت المخطوفة ، وهجرت عشيرتان ـ تضامناً ـ البلد ، تاركات أراضيهن وبيوتهن ، وأخذت عشيرة المخطوفة تهاجم عشيرة الخاطف إلى أن قتلت واحداً منها ، أما المخطوفة فقد قتلت في ظروف غامضة ، ويقال: إن شقيقها هو الذي قتلها .

وهناك أحكام رهيبة على الزاني والزانية ، فإذا ثبت أن رجلاً وامرأة ارتكبا جريمة الزنا تعين على أهل الزانية أن يقتلوها ؛ وإلا ركبهم العار مدى الحياة ، ورُدّت شهادتهم ، وعُيّر كل منهم بأنه **(الخابر الصابر)**[٦] ، فإذا قتل أهل الزانية **(جرباهم)**[٧] أرسلوا إلى أهل الزاني من ينذرهم بلزوم خلع **أجربهم** ثم قتله بعد ذلك .

وقد ذكر المرحوم **(عودة القسوس)**[٨] في كتابه **(القضاء البدوي)** أن رجلاً من **(الكرك)** اتهمت ـ خطأً ـ شقيقته بالزنا ، فدخل عليها في بيت زوجها ، وأطلق عليها النار فقتلها ، ثم أرسل من ينذر أهل شريكها في تلك الإشاعة ليخلعوه ويقتلوه ، فلما علم الرجل بالأمر هرب ، فلحقه شقيقاه وقتلاه .

أما إن لم يخلع أهل الزاني قريبهم ، فإن أهل المفجور بها يقتلونها ، ويحق لهم أن يعيروا عشيرة الفاجر إلى الدرجة الخامسة في النسب بجُرمِه ، ويحق لهم أن يقتلوا منها من تصل إليه أيديهم ، وفوق هذا يحق لهم أن يطالبوا أقرباء الجاني إلى الدرجة الخامسة بدية ثلاثة رجال (الطبعة الأولى ـ الصفحة : ٢٢) .

وقد كان البدو لا يتسامحون بأية قضية يرون فيها مساساً بالعرض . ذكر الأستاذ **(محمد أبو حسان المحامي)** أن إحدى العشائر وجدت سنة ١٩٧٢م صورة تضم فتاة منها وفتىً ، فثارت عشيرة الفتاة لهذه الإهانة التي لحقت بعرض الفتاة وسمعة عشيرتها ، فلما سار الخصمان إلى القاضي وعرض كل منهما حجته حكم القاضي ـ وهو زعيم معروف ـ بما يلي:

١ ـ تقطع يد الشاب الذي وجدت معه الصورة ، وله أن يشتري قطع يده بالمال الذي يطلبه اهل البنت بالغاً ما بلغ .

٢ ـ يقوم اقارب الشاب ويبيضون عرض الفتاة بثلاثة بيوت من بيوت شيوخ البادية المعروفين .

٣ ـ اشترط القاضي أن تكون رزقته[٩] تسعة ثناوٍ من الإبل . قدَّرها بمليغ مائتين وسبعين دينارًا ، على اعتبار أن ثمن كل واحد منها ثلاثون دينارًا . والثنو عندهم هو الثنيّ من الإبل ـ اي الذي عمره سنتان ـ (تراث البدو القضائي ـ ص ٢٤٢) .

ويسمى القاضي عند البدو:

(أ) (قاضي المقلَّدات) في وسط الأردن ، والمقلدات هن النساء لابسات القلائد .

(ب) (العقبي) عند الحويطات؛ أي الذي لا يُعترض على حكمه ، أي لا يعقب .

(جـ) وفي بئر السبع (المنشد)؛ أي الشخص الذي يرجع إليه الناس .

وفي أقوال البدو :

أ ـ كاذبتهن صادقة[١٠] لأنهم كانوا يقولون: «النسوان ما لهن شهادة؛ يحلفن وهن كاذبات؛ ويشهدن وهن غايبات» اما في الذي يتعلق بأمور الاعتداء على الأنثى ، فهي مصدقة بما تقول وما تدعي .

ب ـ «الدم ما عليه شهود ، والعيب ما عليه ورود» اي لا شهود

على القتل ، ولا أخبار مقبولة عن العيب: وهو ما يتعلق بالعرض .

جـ - «ابن العم يطيح بنت عمه[١١] عن ظهر محملها» «وابن العم يأخذ بنت عمه من برزتها» .

د - «المَرة خيرها لجوزها ، وشرها على أهلها[١٢]» .

ومنذ عشر سنوات ألغت الحكومة الأردنية قانون العشائر والعمل به بقرارها ذي الرقم ٧٦/٣٤ بتاريخ ٢٣/٥/١٩٧٦م فأصبح القاضي الذي يتصدر للأحكام في البادية يحاكم ، وصاحب **البشعة** - الامتحان بالنار - يعاقب . ولم يبق من قانون العشائر سوى (**العطوة**) التي هي هدنة ؛ الغرض منها تهدئة الأمور في الوقت الذي يسمونه «**فورة الدم**» .

هوامش

١ - البرزة : هي خيمة صغيرة تبرز في طرف الحي ، يقضي فيها العروسان أيام العرس ، التي كانت سبعة أيام ؛ هذا في البادية؛ فأما في الحضر - قبل أن تعم الحضارة - فكانت تدعى (الخلة) وهي قسم من الدار يسترونه ببُسُط مزخرفة موصول بعضها باخلة (جمع خلال ، وهو عود يثبت به طرف البساط) .

٢ - الخِطة: دائرة يرسمونها على الأرض يرمزون إلى أن الذي يحلف يميناً كاذبة يحشره الله في الحياة وبعد الممات في مكان لا خلاص منه ، ويضيق عليه رزقه .

والشملة : هي قطعة من بيت الشعر ، يرمزون بها إلى أن الله سيكتب على من يكذب في يمينه سواد الحظ وسوء السمعة في الدنيا والآخرة .

والنملة : يرمزون بها إلى أن الله سيجعل حظ من يحلف اليمين الكاذبة أقل من رزق النملة .

والسيف : يرمزون به إلى أن الله سيجعل نسل من يحلف اليمين الكاذبة حصيداً للسيف ، من أجل هذا يرهب البدو حلف يمين الخِطة فيقولون «فلان نط الخطة» .

٣ - الوتر للبعير كالسرج للفرس .

٤ - كبير الخاطف - بلفظ الكاف جيماً بثلاث نقاط - هو وجيه عشيرته ، أو والده أو عمه .

٥ - بخطاها ورضاها : كناية عن أنها راضية من غير أقل إغراء أو غصب أو إرهاب .

٦ - الخابر الصابر : هو أشنع تعبير يوجه للرجل ، والخابر الصابر منزلته في البادية أحط من منزلة (الديوث) لا تقبل له شهادة ، ولا يجالس الرجال ؛ وهو من يعلم بالفضائح التي تمارسها نساؤه ولا يثور عليها .

٧ - الجربئ : هنا كناية عن الزانية ، وفي أقوالهم «الأهل يطلون جرباهم» أي أن الأهل هم المكلفون بمعاقبة ابنتهم التي تحيد عن الطريق المستقيم إذ ليس للزوج أن يقتلها ؛ لأن عارها لا يصيبه بل يصيب أهلها ؛ أما إذا قتل الزوجة الخائنة فإنه يطالب بدية أربعة رجال .

٨ - عودة القسوس : من رجالات الأردن ، وهو من عشيرة الهلسة في (الكرك)، وتقلد مناصب عالية في الأردن .

٩ - الرزقة : المال الذي يتقاضاه القاضي العشائري نظير فصله في أية قضية ، وهي عند بعض القبائل ربع المبلغ المطالب به ، وعند بعضها العشر : وأحياناً يفرضها القاضي كما يريد: وذلك في القضايا البالغة التعقيد، والرزقة نوعان :

أ - رزقة مسرّة - من السرور - يدفعها رابح الدعوى (الفالج) .

ب - رزقة باطولية - من الباطل - يدفعها خاسر الدعوى (المفلوج).

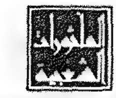
١٠ - كاذبتهن صادقة : يقولون هذا إشارة إلى حقيقة مرة هي أن المرأة ينظر إلى شهادتها بحذر ؛ إلا فيما يخص العرض . فأية كلمة نطقت بها فهي مصدقة إطلاقاً . والكاف تلفظ كحرف CH كما في كلمة (CHILD) وكاف المخاطبة يلفظونها كما أشرنا للتفريق بينها وبين كاف المخاطب ، فيقولون «جيف حالك؟» للمذكر ، ويقولون: جيف حالج»؟ للمؤنثة .

وقد كانت العروس تزف إلى عريسها قديماً راكبة جملاً ، وإن لم يوجد الجمل اركبوها فرساً أنثى ، تبركاً بأنوثة الفرس ، أما الجمل فيرمزون به إلى أن عريسها أصبر من الجمل ، وأقدر على تحمل المشاق .

١١ - يطيح : ينزل ، والفعل طاح في الماضي . يطيح في المضارع ، وهذا المعنى مخالف لمعنى «طاح» في اللغة ، ويحمل بعضهم هذا الفعل معنىً قبيحاً إذا قالوا : «طاح على المرة» مثلاً .

١٢ - «المرة خيرها لجوزها ، وشرها على أهلها» أي أن المرأة إذا جنت جناية ، فأهلها هم المسؤولون عن جنايتها ، وزوجها غير مسؤول ، بل إن انحراف الزوجة لا يمس الزوج في المجتمع البدوي ، لهذا لا يعتبرون الابن مسؤولاً عن انحراف أمه (!!) فأهلها هم المسؤولون بناءً على القاعدة المأثورة :

«كلُّ يطلي جرباه» أي أن كل مسؤول - في الأعراف والتقاليد والعادات - عن أنثى هو الذي يتولى عقوبتها .



فهد عبد الله الطياش

حول ارتباط أغاني الزار برقصة السامري

محاولة لفهم الجانب الترويحي



العرضة : رقصة رجاليه . المصدر : The Kingdom of Saudi Arabia Stacey international, London.



■ ■ الحياة الاجتماعية ـ والتراث الشعبي على وجه الخصوص ـ في منطقة الجزيرة العربية تمر بفترة من التغير الاجتماعي نتيجة لعوامل النهضة التي تشهدها المنطقة ؛ لذلك فإن دراسة التراث الشعبي وتوثيقه مطلب اجتماعي وقومي من أجل الحفاظ على القواعد الراسية لتراث المنطقة ؛ ولكي يقف شامخًا أمام الثقافة الغربية الدخيلة الممثلة بما يسمى بالثقافة الجماهيرية Popular Culture التي لا تنفك تلاحقنا عبر وسائل الإعلام .

من تلك المأثورات الشعبية في منطقة الجزيرة العربية ـ كما هو الحال في مناطق عربية أخرى ـ رقصة الزار المصاحبة لفن السامري ؛ والغرض من هذا المقال هو إلقاء الضوء على تلك الظاهرة التي تكاد أن تختفي من الساحة الشعبية نتيجة لثقافة (الفيديو) الغازية . هذا المقال هو خلاصة دراسة (إثنوجرافية) قمت بها في العام الماضي ، مقدمة باللغة الإنجليزية لجامعة Wayne State بمدينة ديترويت ـ الولايات المتحدة . وهو ـ في اعتقادي ـ نقطة بداية لدراسة الزار ـ مع الإشارة بصورة خاصة إلى ظهورها في المملكة العربية السعودية ـ بحيث نستطيع أن نخلص إلى فهم عام للمعتقدات وراء هذه الظاهرة وماهية جذور هذه المعتقدات . هذه الظاهرة الشعبية في المملكة العربية السعودية شبيهة ـ إلى حد ما ـ بباقي مناطق الخليج الأخرى ■ ■ .

منطقة الجزيرة العربية تعتبر من المناطق المهمة المُمَثلة للثقافة العربية ، ونجد أن أهم ركائز هذه الثقافة هو الدين الإسلامي المشترك الذي يعتبر الحافز الأساسي لمعظم الأعمال اليومية في هذه المنطقة كما هو الحال في معظم مناطق عالمنا الإسلامي الفسيح . كذلك فإن اللغة العربية ـ بلهجاتها المتداولة بين أبناء المنطقة ـ تعتبر أيضاً ركيزة هامة لهذه الثقافة الغنية بأنواع المعارف والتراث .

وقد لاحظ برام (Bram ١٩٥٥) بأن اللغة هي الوسيلة المهمة للتفاعل الاجتماعي بين الماضي والحاضر . بل إنها الأداة المهمة لتفسير حوادث العالم الحقيقي والخرافي . لذلك فإن الثقافة في هذه المنطقة ـ كغيرها من الثقافات ـ تتكون كما ذكر **جود إينف** (Goodenough) من المعلومات التي يحتاج الشخص لمعرفتها ، أو الاعتقاد بها لكي يستطيع التفاعل مع الأعضاء الآخرين في هذا المجتمع ؛ طبقاً للدور المنوط بهذا الفرد (**جود إينف** ، ١٩٦٤ : ص ٣٦ .) من هذا المنطلق نرى أن اللغة تلعب دوراً أساسيًا في إشاعة الأنماط الثقافية بين أفراد المجتمع ، وعلى سبيل المثال نجد أن أغاني السامري ـ التي غالبًا ما تصحبها رقصة الزار ـ تعتمد اعتمادًا كليًا على القدرات اللغوية في التصوير الثقافي للحياة اليومية في شبه الجزيرة العربية . إنها تساعد الناس على تصوير ذواتهم الداخلية بصور واستعارات جميلة .

إذا نظرنا ـ إذن ـ إلى الصور التي تبرز لنا في أغاني السامري نجد أنها تمثل اعتقاد الناس الديني كما هو متمثل في معظم الأغاني السامرية مثل :

يـاالله ويـاالله يـاالله ويـاالله
يـاالـله ويـاالـله غـفـار الـزَّلـه

كذلك سنجد ـ بالإضافة إلى الاستهلال بذكر الله ، والاعتماد عليه ـ صوراً أخرى تمثل حياتهم اليومية وتعكس لنا شجاعتهم ، وكرمهم ، والاعتداد بالنفس والجماعة ، وكذلك الثقة بالنفس المبنية على التوكل على الخالق عزّ وجل ، والصور التي تمثل لنا هذا الخليط من الصفات الحميدة تبرز في العديد من أغاني السامري كما هو الحال في هذا البيت :

جيت في داركم يا عيال زايد
يا هْل الجود ، يا عيال الأصيل

رقصة الزار في السعودية دائماً ما تكون مصاحبة لأغاني السامري . ولكن السامري بأنواعه المختلفة ـ باختلاف المناطق ـ يؤدى بدون مصاحبة الزار ؛ لذلك فإن فن السامري هو الأصل الذى أدخلت عليه رقصة الزار لتضفي نوعاً من الحيوية ونوعاً من التحلل من الضغوط الاجتماعية التي تنظر للشخص الذي يقوم بالرقص نظرة دونية ، ولكن إذا كان ذلك الشخص الذي يقوم برقصة الزار فيه ما يسمى ـ بالسكنِ ـ أو الجن فلا حرج عليه ، وذلك إعفاء من الدور المنوط به في الحياة اليومية ثم القيام بدور آخر وهو الرقص دون إخلال بوضعه الاجتماعي .

الإنسان دائماً شغوف بالفن الذي يضفي نوعاً من الاسترخاء من العناء اليومي المتمثل في طلب الرزق ، وجلسات السهر والسمر تدعو العديد من الناس للمشاركة الجماعية . لذلك فالسامري هو نتاج جلسات السمر ، ففي تلك الجلسات أو الاحتفالات نرى الفروق الفردية سواء في الأداء أو الحفظ أو الرقص تتبلور في أشخاص معينين يُنظر لهم دون سواهم في تحقيق الأمل المنشود من تلك الأغاني ألا وهو المتعة الذاتية . هذا الفن الشعبي الأصيل لا أستطيع تحديد تاريخ نشوئه ؛ لأن الأداة الأساسية فيه هي **الطار أو الدف** وكذلك القصائد الشعبية التي قد تعود إلى عصر ما قبل الإسلام . وعلى سبيل المثال فالرسول ﷺ عندما هاجر من مكة إلى المدينة استقبله أهلها بالدفوف مرددين القصيدة المشهورة :

طلع البدر علينا   من ثنيات الوداع

ويجب التأكيد على أن ارتباط أغاني السامري برقصة الزار هو حديث العهد بعد انتشار الجهل وسنوات الظلام في الجزيرة العربية : كما أن مفهوم الزار غريب عن أصول العقيدة ومنافٍ لروح الدين الصحيح ، غير أن هذه الظاهرة نشأت للتعبير عن حاجة ماسة داخل الإنسان إلى تفريغ شحنات من الكبت الذاتي التي تراكمت من عنائه اليومي . ويرى من يمارسون الزار في هذه الرقصة نوعاً من الترويح عن النفس .

رقصات الزار وأغاني السامري عادة ما تتكون من مجموعة من الأشخاص من منطقة معينة وأحيانًا من طبقة اجتماعية واحدة تشترك في العديد من أنماط السلوك الإنساني وأنماط التراث الاجتماعي المتوارث .

عند الاجتماع للغناء تبرز الفروق الفردية ؛ فنجد أن هناك أشخاصاً معروفين ـ وسط المجتمعين ـ هم الذين يقومون بالضرب على الدفوف ، أو ما يسمى في الجزيرة العربية **بالطار** وشخصاً واحداً أو اثنين يقومان بالضرب على **دف** صغير ذي صوت مميز يسمى **بالمخفاق** وذلك لكي يعطي نغمة سريعة راقصة تحرك الراقص أكثر من النغمة الرتيبة ، ثم هناك الحفظة وهم الأشخاص الذين يقومون بتلقين القصيدة الغنائية بين صفوف المغنين والمرددين .

أما الرقص فعادة ما يكون هناك أشخاص معروفون وسط المجموعة يعرف كل منهم بأداء أغنية معينة ، فعندما يقال : **هذه أغنية فلان** بمعنى انه عند قيام المجموعة بأداء هذه الأغنية فإن هذا الشخص سوف ـ يستنْزل ـ بمعنى أنه يقوم بالرقص على انغام وأبيات هذه القصيدة ؛ أو ما يسمى **بالشيلة** .

وهناك عادة بعض الأعراف المرعية في السامري منها أن الأشخاص الذين يقومون بالأداء لا بد أن يكونوا على نوع من النظافة مع استخدام أنواع البخور والطيب .

هذه الأعراف عادة تكون مرعية في الاحتفالات الكبيرة وليس بين المجموعة الصغيرة المكونة من الأصدقاء والمعارف .



العدد (٥) ، يناير ١٩٨٧

وغناء السامري ورقصة الزار ليسا وقفاً على الرجال فقط وإنما النسـاء أيضاً يؤدين تلك الأغاني الشعبية بنفس الطريقة التي يؤديها بها الرجال ؛ ولكن رقصة الزار ـ إذا وجدت ـ تختلف قليلاً من حيث الأداء .

ولكن المتعارف عليه ـ ولظروف وضغوط اجتماعية معينة ـ أن رقصة الزار أكثر انتشارًا بين الرجال دون النساء ، ولكن السامري والرقصات المعروفة ـ غير المصحوبة بالزار ـ منتشرة بين الرجال والنساء على حد سواء .

الغناء السامري عبارة عن مجموعة من القصائد المتوارثة وهي غالباً غير معروفة المصدر أو الشاعر ؛ وذلك على خلاف أغـاني العـرضـة التي تعرف عادة كل قصيدة منها بشاعر معين . وفي اجتماعات السامري هناك أغانٍ أو قصائد ذائعة الصيت أو الشهرة بحيث إنها تغنَّى في جميع الاجتماعات مثل :

يـا مل قلب ما يطيق الصـبرا
يا حر قلب جر الا الأدنـي الغـصـوني
وغـصـون سدرٍ جرهـا السـيـل جرّا

معظم تلك القصائد تستهل بذكر الله أو الاعتماد عليه ، وهي في الغـالب من القصـائـد العـاطفيـة . ولكن الصور الظاهرة في تلك القصائد عبارة عن تصويرات شعبية للذات الإنسانية والعناء الذي تلاقيه في علاقتها مع الآخرين سواء في علاقات الحب الطاهر البريء أو العلاقات الإنسانية عموماً . **هذه القصائد تنتقل من جيل لآخر عن طريق الأداء ، لذلك نراهـا تنتشر بين الشبـاب من أبنـاء المنطقة في حفلات السمر ، وكذلك في المخيمات خارج المدينة وقت الربيع** . وبعد الاستمرار في انتقال هذه الأغاني وتعمقها في صميم حياة الناس نراها في احتفالات الأعياد ، وكذلك مراسم الزواج .

أمـا عن مراسم الزواج فهنـاك فرق خاصـة يتم دعوتها لأداء السامري : وذلك لجلب السرور وحضور حفلة الزواج ومراسمه .

كمـا ذكـرت فإن معظم القصائد تبرز لنا الشعور الديني لدى إنسان هذه البيئة كما هو واضح في هذه القصيدة دائمة الترديد .

ألا له يا لي له يا الله .. علـى الله طالبيـن الله
ألا له يا لي له يا الله .. يا محمد يا بن عبدالله
ألا له يا لي له يا الله .. ويـا قاري كتـاب اللـه
ألا له يا لي له يا الله .. ألا يـا داخـل الـجـنـة
ألا له يا لي له يا الله .. وخبـرني بـمـا فـيـهـا
ألا له يا لي له يا الله .. وفيهـا الريـح والريحان
ألا له يا لي له يا الله .. وفيهـا المسـك والعنبـر

من هذه القصيدة نرى تكرار صدر البيت الأول في جميع أبيات القصيـدة وذلك لكي يعـطي للمشـاركـين في غنـاء السامري دوراً للمشاركة في ترديد الأبيات وجعل عملية الحفظ سهلة . وطبقاً لبعض دراسات علم السلوك الإنساني فإن المشاركة أكثر تأثيراً من مجرد الملاحظة ، وذلك في تغيير السلوك الإنساني نحو نمط سلوكي معين . لهذا نرى المشارك في الترديد أكثر عُرضة لتقبل وتفهم رقصات الزار من غيره . وذلك لأن المشـاركـة تعـطيه نوعاً من الاختلاط والتقبل والانفعـال مع هذا الفن الشعبي ، كما أن هناك بعض الأشخاص يؤدّون رقصـات الزار بطريقـة تجذب الانتباه سواء طريقة الأداء المتمـاشي مع المـوسيقى أو عن طريق بعض الألعـاب أو الحركات الخـارجة عن قدرة الشخص العادي . هذه الحركات تجعل رقصة الزار بمثابة **حلبة السيرك** بحيث نرى ألعاباً أو حركات غير اعتيادية ولكنها لصيقة بمفهوم الزار لدى المشارك فيه . وهذا المفهوم هو أن الشخص **المـزيـور** ـ كمـا يطلق عليـه عادة ـ يأخـذ من قدرات الشخص الزائر وهو في هذه الحالة من المسّ . لذلك نجد أن بعض راقصي الزار لديهم قدرات ومهارات فردية وحضور جماهيري يضفي على ما يقدمون نوعاً من التصديق .

وعلى سبيل المثال نجد بعض راقصي الزار يقومون بتحويل قطعة من الحجر إلى **بخور** أو يمسك أحدهم **الجمر** بيده . هذه الأمثلة ـ وغـيرها كثير ـ نراها في دول عديدة ويؤديها أشخاص لا يعتقدون بمفهوم **الزار** إنما هي قدرة فردية تجعل من هذا الشخص أو ذاك ذا



. السامري : يرتبط الرقص بالمعتقدات لاحظ الجلسه والأداة المصاحبة .

المصدر :

The Kingdom of Saudi Arabia.

حضـور جماهيري يستطيع به جذب انتباه الحضور . هذه القدرة تعطي الشخص المؤدي نوعاً من الاحترام بين المجموعة ؛ لذلك نجد بعض الأمـاكن التي تؤدى فيها رقصة الزار عادة ما تُسمى باسم شخص معـين . كمـا ذكـر أحد أفراد هذه الدراسة عن اسم **ابو ريحان** في منطقة نجران في جنوبي المملكة ، أو بالأخص في قرية **الحصين** .

ومن تجاربي الشخصية إبان وجودي في المملكة أنني وجدت أن هناك أشخاصاً يؤدون رقصة الزار في حالات معينة وعلى أنغام أغنية معينة . وبسؤالي لأحد أفراد هذه الدراسة عن معرفتهم بمن يؤدي رقصـة الزار أجاب :« **هناك شخص من جماعتي يقول : أيكون نائمـاً في السـطح ـ سطح المنزل ـ وأحس بأن هناك شخص يصحيني من النوم ثم يقول لي : في المكان الفلاني سامري ولازم نروح له** » ، وطبعـاً لازم يلبي الطلب . وهنـاك آخرون يقولون إن الجني الذي يزورهم مؤمن . لذلك نجدهم في يوم الخميس يقومون بالاغتسـال والتطيب ومن ثم بعد صلاة العشاء يذهبون إلى حلقة السامري لكي يقوموا برقصاتهم المعروفة .

ومن بعض الأحداث التي تدور في الزار ورقصاته ، هناك حالات لا بد من ذكرها هنا ، وعلى سبيل المثال لا بد من التطرق إلى حالة إخراج الجني الزائر للإنسان ، هذا التصرف لا يعني إخراج الجني من جسـد الإنسـان ، وإنمـا قد يعني إخراجه من ذات الإنسان وعقليته . ولم أذكر أن أحداً ذكر لي بأن هناك من يقوم بأداء مهمة معينة ذات علاقة بإدخال أحد أفراد الجن في فرد من بني الإنسان ، وإنمـا عمليـة إخراجه هي التي تتم ، هذا ما استقرأته من معظم المقابلات الشخصية التي أجريتها ، وخاصة بأن هناك من يذكر أن **الجني** يزور إنساناً معيناً لسبب معين سواء أكان عشقاً أو إيذاءً .

قبل أن أخلص من سرد هذه الملاحظات حول السامري ورقصة الزار أود أن أذكر القاريء بأن **حفلات السامري جزء لا يتجزأ من التراث اليومي لأبناء هذه المنطقة ؛ لذلك نجد أن هناك العديد من الأفـراد الذين يؤدون هذا النـوع من التـراث في جميع المنـاسبات ؛ سواء كانت في الأعياد أو مناسبات الزواج أو حتى الرحلات البرية . لذلك نرى أن الاهتمام بهذا اللون من التراث سوف يستمر ، وذلك لاستمرارية مشاركة الأفراد من الحضور في الغناء والترديد** .



العدد (٥) ، يناير ١٩٨٧ .



بعد هذا العرض الموجز عن الزار والسامري في المملكة نخلص الآن إلى تحليل موجز عن هذا الضرب من التراث الشعبي ، ومما سبق ذكره نستطيع القول بأن فن السامري فن شعبي سوف يستمر باستمرار الأداء الشعبي لهذا اللون في المناسبات المختلفة ، فهو ذو جذور عريقة في الثقافة الشعبية ويعكس الإيمان الموجود لدى إنسان هذه البيئة ؛ وان الإيمان بالله والتمسك بما جاء في كتابه جزء لا يتجزأ من الحياة اليومية . لهذا نرى انعكاس هذا الإيمان على فن السامري . والاعتقاد في الجن ورد ذكره في القرآن الكريم .

فالمولى عزّ وجل يقول في كتابه : ﴿ وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَـٰنَ مِن صَلْصَـٰلٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ ، وَٱلْجَآنَّ خَلَقْنَـٰهُ مِن قَبْلُ مِن نَّارِ ٱلسَّمُومِ ﴾ ، سورة الحجر : (الآيات ٢٦ ـ ٢٧) وفي موقع آخر ذكر الخالق سبحانه وتعالى ﴿ وَإِذْ صَرَفْنَآ إِلَيْكَ نَفَرًا مِّنَ ٱلْجِنِّ يَسْتَمِعُونَ ٱلْقُرْءَانَ فَلَمَّا حَضَرُوهُ قَالُوٓا۟ أَنصِتُوا۟ فَلَمَّا قُضِىَ وَلَّوْا۟ إِلَىٰ قَوْمِهِم مُّنذِرِينَ ، قَالُوا۟ يَـٰقَوْمَنَآ إِنَّا سَمِعْنَا كِتَـٰبًا أُنزِلَ مِنۢ بَعْدِ مُوسَىٰ مُصَدِّقًا لِّمَا بَيْنَ يَدَيْهِ يَهْدِىٓ إِلَى ٱلْحَقِّ وَإِلَىٰ طَرِيقٍ مُّسْتَقِيمٍ ، يَـٰقَوْمَنَآ أَجِيبُوا۟ دَاعِىَ ٱللَّهِ وَءَامِنُوا۟ بِهِۦ يَغْفِرْ لَكُم مِّن ذُنُوبِكُمْ وَيُجِرْكُم مِّنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ ، وَمَن لَّا يُجِبْ دَاعِىَ ٱللَّهِ فَلَيْسَ بِمُعْجِزٍ فِى ٱلْأَرْضِ وَلَيْسَ لَهُۥ مِن دُونِهِۦٓ أَوْلِيَآءُ أُو۟لَـٰٓئِكَ فِى ضَلَـٰلٍ مُّبِينٍ ﴾ سورة الأحقاف : (الآيات ٢٩ ـ ٣٢) . وفي سورة أخرى قال تعالى ﴿ وَجَعَلُوا۟ لِلَّهِ شُرَكَآءَ ٱلْجِنَّ وَخَلَقَهُمْ وَخَرَقُوا۟ لَهُۥ بَنِينَ وَبَنَـٰتٍۭ بِغَيْرِ عِلْمٍ سُبْحَـٰنَهُۥ وَتَعَـٰلَىٰ عَمَّا يَصِفُونَ ﴾ (سورة الأنعام : الآية ١٠٠) ، وهذا جزء يسير مما ذكر في القرآن الكريم عن الجن وعن وجودهم وخلقهم . هذا الإيمان بطبيعة الحال ينعكس على الفعل اليومي للإنسان المؤمن .

فالإيمان بوجود الجن إيمان بخلق الله تعالى لهم كما خلق الإنسان ، ولكن تطور هذا الاعتقاد إلى عادات أخرى كالاستعانة بهم ، هذا مما لا شك فيه مناف لمبدأ الإيمان الصحيح ، وليس هذا موضوع نقاشنا .

من التصوير القرآني ندرك خلق الجن ووجودهم معنا على هذه الأرض ، والخيال الإنساني دوماً يصور لنا أشكالهم حتى وإن لم نرهم ، فعلى سبيل المثال نجد **ليبسكي (Lipsky** ـ ١٩٥٩) في كتابه عن المملكة وعادات الناس فيها : إشارة لموضوع الجن . ولو أن هذا الكتاب مليء ببعض الزيف إلا أننا لا نغفل الجوانب الأخرى ذات القيمة منه .

يقول ليبسكي في كتابه ان «**الملائكة والجن والشياطين يكثر الاعتقاد بهم ، فالجن يعتقد بأن لهم شكلاً إنسانيًا ما عدا أعينهم فهي مفتوحة على شكل طولي بعكس الإنسان ، وأنهم يدخلون الجسد الإنساني من الأصبع الكبير في القدم ويمكن طردهم بقراءة القرآن وحرق البخور» (ليبسكي ، ١٩٥٩ : ٤٢)** .

ومن عرضنا لفن السامري نستطيع القول بأن المؤدي لهذا الفن أو المشارك فيه لا يقوم بأدائه عن طريق فن مكتوب بنوتة موسيقية ؛ لكن بطريقة شعبية متوارثة عن الآباء والأجداد ، ولكن نجد هناك تغييرات في القصائد أو أدائها ، وذلك حال المأثورات الشعبية بحيث تنتقل من جيل لآخر ومن منطقة لأخرى وذلك بانتقال الأشخاص ، ولذلك نرى أن فن السامري يطلق كمسمىً على غناء السمر عموماً في وسط الجزيرة . ولكن هناك من يضع تصنيفات لهذا الفن كالدوسري والحوطي نسبة إلى وادي الدواسر أو الحوطة في منطقة نجد . وعلى ذلك نرى أن القدرة الفردية تبرز في الأداء أو الاستطاعة على جعل القصيدة ذات طابع غنائي مؤثر عن طريق الأداء الجيد . فهذا الأداء الشفهي أثر تأثيراً كبيراً على شكل القصيدة الغنائية في فن السامري كغيره من الفنون بحيث أصبحت قصيرة المقاطع سهلة الحفظ لوجود تلك المقاطع الغنائية القصيرة ؛ على خلاف القصيدة الطويلة .

كما أشرت بأن رقصة الزار أو الجن أصبحت مصاحبة (أحياناً) لفن السامري في هذه المنطقة كما هو واضح في معظم الرقص الجماعي بحيث إن الشخص يطرب لمشاركته لا لسماعه فقط .وكما قال كنيدي بأن : **الأغاني هي حياة للروح ، وأن الموسيقى تشفي العليل** ، (كنيدي ، ١٩٧٧ : ٣٧٨) .

فهذا الفن الجماعي سواء للغناء أو الرقص هو بمثابة تمثيل جماعي أو دراما شعبية كما ذكر ذلك **يونس** :« ومن الخير أن نستشهد في بحثنا عن الدراما الشعبية بتلك الممارسات المعروفة في مصر والحجاز والحبشة وغيرها باسم **الزار** ، وإذا كانت هذه

الممارسات تأخذ الآن في الانقراض بفضل انتشار المعرفة العلمية ، فإنها كانت على قدر من الرسوخ إلى ثلاثينيات هذا القرن **وإلى الآن في شبه الجزيرة العربية وغيرها** وكان من اليسير على الباحث أن يشهد حفلات الزار في المدينة وفي الريف ، وأن يلاحظ بعض وجوه الاختلاف في تفاصيل الأداء في كل بيئة وفي كل طبقة ، وليس من المهم الآن البحث في أصل اسم **الزار** أو في موطنه الأول ، **ولكن علاقة الزار بالدراما الشعبية واضحة كل الوضوح من قيام هذه الممارسة بجميع العناصر التمثيلية التي تستوعب الكلمات والحركات ، وتقترن بالأزياء والرموز وضروب الاستهواء على اختلافها**» . (**عبد الحميد يونس ـ ١٩٧٣ : ٢٢٨**) . وبدليل على هذا الفن الدرامي الشعبي نرى أن الجني ـ على حد اعتقادهم ـ تكون له السيطرة التامة على الشخص المؤدي لرقصة الزار ، ويصبح هو المدير لأفعاله بحكم أنه هو القريب لهذا الشخص .

وكما ذكر **فاخوري** : « بناءً على الاعتقاد بالزار ووجوده ، فإن كل شخص من المحتمل أن يسيطر عليه فرد من الجن ، ولكن درجة الاختلاف بين الأفراد وقدراتهم الفردية للتخلص أو الوقوف في وجه هذا الجني أو ذاك ، كذلك هناك بعض الأماكن وبعض الحالات التي تدعو إلى تواجد الجن» (**فاخوري** ، ١٩٨٦ : ٥٠) . هؤلاء الأشخاص الذين بهم جن أو بهم زار ـ كما يقال عادة ـ يعرفون تماما بأنهم أصبحوا شخصيتين في جسد واحد . فشخصية الجني تظهر مسيطرة في حالة رقص الزار . لذلك نرى الشخص **المزيور** يقوم بأفعال مغايرة لما يقوم به في حياته اليومية أو مغايرة لدوره الاعتيادي أو الاجتماعي ، وكما هو الحال في التمثيل المسرحي نجد أن هناك شخصية البطل الذي يسعى لتحقيق أهدافه بجذب الانتباه أو الاستحسان ، وفي رقصة السامري نجد هذا البطل متمثلاً في شخصية راقص الزار المشهود له بحسن الأداء أو أحياناً بالقدرات الفائقة مقارنة بالآخرين من راقصي الزار . لذلك نرى أحياناً ما يسمى بشيخ الزار أو الشخص الذي يعتبر قرينه من الجن قويًا . هذا الشخص يستطيع تحديد أفعال راقصي الزار وحركاتهم وأدوارهم أثناء الغناء ، وأحياناً يقوم بإبلاغ راقصي الزار عن دورهم في الرقص إذا كثر عددهم ، وأحياناً يقوم بعملية إخراج الجن من بعض الأشخاص غير الراغبين في وجودهم ، إذا استطاع ذلك .

ليس غريباً أن نجد هذا المفهوم في احتواء قرين من الجن لشخص من الإنس . وهذا الاعتقاد ليس وقفاً على أبناء هذه المنطقة ، إذ نجده منتشراً في أصقاع الدنيا ، ولكن يبرز لنا على أشكال متعددة حسب مفاهيم واعتقادات الناس . لذلك ليس غريباً أن نرى هذا المفهوم يظهر لنا على شكل فن جماهيري في أفلام سينمائية أنتجها أشخاص شاهدوا مثل هذه الفنون الشعبية وأعجبوا بهذا المفهوم ، من بين الأفلام الأمريكية المشهورة فيلم **طارد الأرواح** (**The Exorcist**) وفيلم آخر ظهر لنا في الثمانينيات باسم **الكيان** (**The Entity**) . وعلى سبيل المثال في عالمنا العربي نجد فيلماً مصريًا يجسد لنا مثل هذا الاعتقاد باسم **الجن والإنس** . هذه الأفلام وغيرها توضح لنا بعض الصور والاعتقادات السائدة حول مفهوم الجن وكيفية سيطرتهم على الإنسان ، أو بمفهوم الزواج بين الجن والإنس ، هذا الاعتقاد أيضاً يظهر لنا في القصص المتداولة بين الناس في هذه المنطقة ، كما ذكر لي أن أحد الأشخاص تزوج امرأة حبشية في مدينة الرياض وكانت تلك المرأة خاضعة لروح جني أحبها بدون علمها . وبعد أن علم بموعد زواجها من الشخص الإنسي سيطر عليها مما أدى إلى آثار نفسية على خطيبها أو زوجها الإنسي . مثل تلك القصص تجسد مفهوم سيطرة الجن على بعض الأفراد من الإنس وجعلهم تحت تأثيرهم .

ومن الاعتقادات أيضاً أن الإنسي الطيب لا يمسه أو يسيطر عليه جني أو روح شريرة ، ولكن روح مؤمنة أيضاً ، وهذا الاعتقاد يجسد لنا ماورد في القرآن الكريم بأن الجن والإنس خلقوا لعبادة الرحمن . لذلك فراقص الزار الذي يسيطر عليه روح مؤمنة نراه يقوم بأدوار غير تلك الأدوار التي تظهر على الشخص الذي تسيطر عليه روح شريرة ، فنراه يقوم بالنظافة البدنية والمحافظة على الصلاة ، والتطيب . لذلك نرى الجني يطالب بتلك النظافة عند الذهاب إلى حفلات الزار ولبس خاتم معين يقال له **خاتم الزار** .

كذلك نرى من التأثير الديني أن حفلات الزار ورقصاته تختفي في شهر رمضان المبارك ، تأكيداً للمفهوم الديني بأن الشياطين تصفد أيام الشهر الفضيل . وكما ذكر **الفاخوري** ـ لأن شهر رمضان شهر عبادة وصيام ، وطبقاً لتفسير القرآن الكريم ، بأن تلك الأرواح تختفي خلال شهر رمضان ، فإنه لا يوجد مبرر للزار خلال هذا الشهر (**فاخوري** ، ١٩٦٨ : ٥٢).

وفكرة أن الأرواح المؤمنة أو الجن المؤمنين يسيطرون على أفراد من الإنس شبيهة بما يعتقده الزنوج النصارى من البابتست (**Baptist**) خاصة خلال طقوس الكنيسة . ومن خلال ملاحظتي لما يقدم من تلك الطقوس الدينية خاصة في منطقة ديترويت نرى أن هؤلاء الأشخاص يقومون بمثل ما يقوم به راقص الزار في الجزيرة



العـربيـة ، ولكن الاختـلاف هو مصـدر الإثارة أو النشوة . ففي الطقوس الكنيسية نرى أن مصدر الإثارة هو الإلقاء الدرامي أو غناء مجموعة من الكورال يرددون التراتيل ، أما في رقصة الزار فنرى أن مصدر الإثارة هو موسيقى السامري وغناؤه . الأداء يبدأ في الكنيسة عادةً بترتيل بسيط ومن ثم يتصاعد في الحدة والإثارة إلى حد درامي يثير لدى الفرد النشوة بأن قدرة علوية تسيطر عليه . بينما في رقصة الزار نرى أن الحافظ يردد قصيدة معينة ومن ثم يرددها المغنون ، وقد تكون هذه الأغنية ذات مدلول أو أهمية لشخص معين ؛ لذلك نراها تزيد في حدة إثارته دون غيره فيحس أن قدرة عجيبة تسيطر عليه .

إذن ففي كلتـا الحـالتـين نرى أن هنـاك مثـيراً حسيًّا يؤثر في أشخـاص بعينهم . وتفسر تلك الحالات طبقاً للوضع الاجتماعي ، ففي الكنيسة يقال إن سبب الإثارة هو سيطرة الروح المقدسة على هذا الشخص ، بينما في الزار يقال إن الجني سيطر عليه ، ولكن في كلتا الحالتين وفي ذروة النشوة ـ حينما يرتفع مستوى الإثارة ـ نجد أن أشخاصاً بعينهم ـ سواء سُيطر عليهم روح مقدسة في الكنيسة أو جني في رقصـة الزار ـ نجـدهم يُظهـرون إثـارتهم وانفعـالهم بالرقص . وبعـد أن تستمـر النشوة في الرقص ينتهي المشهد بأن يسقط الراقص وسط مجموعة من المتفرجين أو المشاركين . ويتمدد على الأرض تعبيراً عن انتهاء دوره في تلك الدراما . بعد ذلك نجده ينهض بمعـاونـة أحـد المشاركين ومن ثم يبدأ دوره الاعتيادي أو المتعارف عليه وسط المجموعة ، هذا المشهد يستمر تكراره عن طريق أشخـاص آخرين يقومون بنفس الدور وبنفس الطريقة . وفي كلتا الحالتين نرى أن هؤلاء الأشخاص يقومون بالتمثيل على مسرح خيالي ينظر إليه على أساس أنه عين الواقع .

وقد قام عديد من الباحثين بدراسة الزار ضمن مفهوم محدد ، وهـو دراسة الزار ضمن العلاج الشعبي . فعلى سبيـل المثال **هامر** (Hamer) ١٩٧٧ ، و **كنيدي** (Kennedy) ١٩٧٧ ؛ و **لويس** (Lewis) ، ١٩٧١ وأخـيراً **مسنـج** (Messing) ١٩٥٩ ، يعتبـر نقـاشهم ذا صلة بمـوضـوع دراستنا هذه ، فكما عرفنا أن هناك أشخاصاً لهم القدرة على إخراج الجني أو الزار من أحد الأشخاص خاصة عن طريق قراءة القرآن الكريم . فهذه الطقوس العلاجية لها مدلولات أخـرى غير إخراج الجني من الشخص ، وهذه المدلولات الأخـرى ذات صلة بأنـواع الطب الشعبي الذي يمـارسـه هؤلاء الأشخـاص القـادرون على علاج بعض الأفـراد ؛ سواء كان هذا العلاج جسديًّا أو نفسيًّا . وكما قال **كنيدي** : «من المحتمل أن تظهر لنا الأبحاث أن العلاج الانفعالي (Emotional Therapies) كما اكتشف بين من يطلق عليهم أحياناً بالجماعات المتخلفة وبطرقهم غير العقلية أو المنطقية المبنية على اعتقاداتهم الخرافية ، ستظهر لنا تلك الأبحاث بأن هذا النوع من العلاج ذو قدرة كبيرة على شفاء الإنسان أو التعامل مع القدرات النفسية التي لا نعرف عنها إلا القليل ؛ أكثر مما تستطيع الطرق الحديثة التي لا تستطيع الخروج من دائرة ما يسمى بالإنسان العقلي أو الواقعي» (كينيدي ، ١٩٧٧ : ٣٨٤) .

وأخيراً، نستطيع أن ننظر إلى رقصات الزار على أساس ما أطلق عليه **كنيدي** بـ الحلم المسرح ثقافياً ـ Culturally Staged Dream ، فكما ذكرنا بأن العوامل النفسية تلعب دوراً هامًّا في رقصة الزار المبنيـة على الاعتقـاد بأن هنـاك قوة تسيطر على الشخـص أثناء الرقص ، لذلك نرى راقصي الزار أكثـر تقبلاً وانفعـالاً وتـأثـراً بالمـوسيقى ، والإيقـاعـات والأفعـال المثيرة لهذه الحالة . ومعظم المشـاركين ـ خاصة راقصو الزار ـ هم أشخاص يعيشون وسط جمـاعـات تقليدية ومحاطون بنظم وأعراف معينة تحدد سلوكهم وأفعالهم ، فليس كل شخص قادراً على أن يرقص الزار ، لذلك نرى أن راقصي الزار عادة من طبقة اجتماعية معينة ، وراقصو العرضة أيضاً من طبقة اجتماعية أخرى . لذلك فإن الاعتقاد بأن الجن يسيطرون على الشخص إبان تأديته لرقصته يخدم الراقص بحيث يجعل عمله هذا مقبولاً اجتماعياً . بحيث إن الجميع يعرفون بأن هذا الفعل خارج عن إرادته . هذا ما تفسره لنا نظرية الدور في علم النفس الاجتمـاعي (Role Theory) . هذه النـظريـة تظهـر لنا واضحـة في معـظم أعمـال **إيـرفنـج جوفمان** ـ (E. Goffman) ١٩٥٩ . فهـو يعتقد بأن الشخص الذي يقوم بتمثيل دور معين كدور الأسـتـاذ مثـلاً أو دور الراقص هو محـاولة لأن يظهـر للآخـرين ـ سواء ظاهـريًّـا أو سريًّـا ـ هذا الجـانب الآخـر من شخصيتـه التي يود أن يعرف بها ، ولكن التعارض الوظيفي أو التعـارض في الدور (Role Conflict) يحدث نتيجة أن المتطلبات الاجتمـاعيـة بعـدة أدوار يقـوم بهـا شخص معين تتعارض مع بعضها ؛ كأن يقوم أستاذ في مدرسة بالرقص في حفلة زار مثلاً : لذلك نرى أن الأشخاص الذين تتعارض أدوارهم يبحثون عن نوع من التقبل لهذا الدور الآخر الذي يقومون به ؛ لكي لا يحدث مثل

هذا التعارض ، وهذا البحث يشبهه لنا **كنيدي** : «بالقبول الضمني من قبل الجماعة كنوع من الحلم الذي يستطيع فيه إزاحة الضغوط الاجتماعية والعيش فيه دون قيود معينة ، أو بمثابة محاولة للحصول على الإثارة خلال طقوس رمزية أو طرق درامية » (كنيدي ، ١٩٧٧ : ٣٨٣) .

هوامش

١ / القرآن الكريم .

2 - Bram , Joseph (1955)
Language and Society . New York : Doubleday Press .

3 - Fakhouri , Hari (1963)
The Zar Cult In An Egyptian Village Anthropological Quarterly . Vol .41 , No-2 : 49 - 56 .

4 - Goodenough , Ward H . (1964)
Cultural Anthropology and Linguistics in Dell Hymes (ed) . Language in Culture and Society . New York : Harper and Bros . Co .

5 - Goffman . Erving (1959)
The Presentation of Self In Everyday Life . New York : Doubleday Press .

6 - Hamer , John, and Hamer I .
Spirit Possession and its Socio - psychological Implications among Sidamo of Southwest Ethiopia , in David Landy (ed) . Culture , Disease and Healing : Studies in Medical Anthropology . New York : Macmillan Publishing Co . Inc . 1977 .

7 - Kennedy , John (1977)
Nubian Zar Ceremonies as psychotherapy in David Landy (ed) . Op .cit .

8 - Lewis , Ioan (1971)
Ecstatic Religion : An Anthropological Study of Spirit Possession and Shamanism . London : Penguin Book Ltd .

9 - Libsky , G (1959)
Saudi Arabia : Its People , Its Society , Its Culture ,New Haven : Human Relations Area File Press .

10 - Messing , Simon (1959)
The Zar Cult of Ethiopia in M . Opler (ed.) Culture and Mental Health New York : Macmillan Publishing Co . Inc .

11 - Toelken , B (1979)
The Dynamics Of Folklore , Boston , Houghton Mifflin Co .

١٢ / يونس ، عبد الحميد : دفاع عن الفولكلور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣ .





الدكتور حسين فهيم

التراث الشعبي في أدب الرحلات

"نظرة منهجية"



المصدر :
فن التصوير عند العرب ،
ريتشارد اتنفهاوزن
ترجمة وتعليق الدكتور عيسى سلمان
وسليم طه التكريتي
وزارة الاعلام ، الجمهورية العراقية .



العدد (٥) ، يناير ١٩٨٧ .

● ● إن نظرتنـا إلى أدب الرحـلات كمصدر إثنوجرافي لا تعني أننا نسعى إلى إجراء تحقيق في تاريخية الرحلات ، أو فحص مصداقية مادتها ، أو استخلاص أحداث تاريخية ، أو معرفة جغرافية ، فقد فعل ذلك من قبل أساتذة أجلاء ، ولكن اهتمامنا في المقام الأول يتجه إلى استخلاص أسلوب الحياة في البلدان أو عند الأقوام التي وصفها الرحالة ، وذلك من خلال استقراء وتحليل مجموعة القيم والأفكار والموجهات ـ مادية كانت أو روحية ـ التي تشكل بدورها الأسلوب الحياتي للناس ، وترسي معالم تراثه . ويتخذ هذا التراث طابعًا شعبيًّا باشتراك مجموع الناس فيه أو غالبيتهم على الأقل ، وبحرصهم على تعليمه ، ونقله من جيل إلى آخر عبر التاريخ .

هذا وتجـدر الإشـارة إلى الصلة الوثيقـة القائمة بين الإثنوجرافيا(١) أو الإثنولوجيا(٢) على حدٍّ سواء والفولكلور أو علم المـأثـورات الشعبيـة . ففي حدود ما تسنى لنـا الاطلاع عليـه من كتابات للرحالة ، نجدهم ـ أي الرحالة ـ في حقيقة الأمر إثنوجرافيين ، بل وفولكلوريين أيضًا . ففي أدب الرحلة يتضح هذا التلاحم بين الإثنوجرافيا والفولكلور ، سواء قصد الرحالة ذلك أو لم يقصدوا . وتبرز هذه الصلة الوثيقة الآن في الفكر الأنثربولوجي المعاصر (٣) إذ أنه لا يمكن فهم الثقافة المعاصرة لشعب معين إلا من خلال عمل مشترك بين الإثنوجرافيين والفولكلوريين ، فالثقافة ـ في المعنى الإثنوجرافي ـ ما هي إلا الواقع المُعَاش لتراث مورث فكرًا وممارسة .

وفي إطار ما تقدم ذكره ، نتناول في هذه الدراسة موضوع أدب الرحلات كمصدر إثنوجرافي للتراث الشعبي ، وذلك في قسمين رئيسين تجمعهما وحدة الفكر ، ويفصلهما غرض الإيضاح والتحليل . نبدأ بشرح لمفهوم الرحلة ، وعرض لدوافعها ، ثم ننتقل إلى مسألة المنهج ، ونقدم بعض التطورات بهدف تطوير منهجية البحث عن التراث الشعبي في أدب الرحلات . إن كتابات الرحالة قد تناولتها الأقلام بالعرض ، والفحص ، والتحليل ، في إطار الاهتمام بدراسات التراث العربي ، إلا أنها لا تزال تحتاج إلى معالجة من منظور إثنوجرافي وفولكلوري . ونأمل أن تسهم هذه الدراسة ببعض الأفكار لتحقيق هذا الهدف ● ● .

في معنى الرحلة ، دوافعها ، وقيمة مادتها

إن الرحلة نوع من الحركة ، وهي أيضًا مخالطة للناس والأقوام ، وهنا تبرز قيمة الرحلات **كمصدر** لوصف الثقافات الإنسانية ، ولرصد بعض جوانب حياة الناس اليومية في مجتمع معين خلال فترة زمنية محددة . لذا كان للرحلات قيمة **تعليمية** من حيث إنها أكثر المدارس تثقيفًا للإنسان ، وإثراءً لفكره وتأملاته عن نفسه وعن الآخرين . إن الرحلة قديمة قدم الإنسان ذاته ، إذ عرفها منذ عصوره الغابرة ـ حتى وقتنا هذا ـ وإن اختلفت دوافع الرحيل ، وتباينت وسائل السفر ، وتنوعت مادة الرحلة .

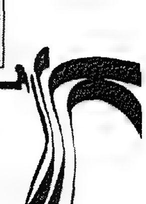
لقد عرف **العرب** السفر ، ومارسوا الترحال في ربوع شبه الجزيرة العربية والبلدان المتاخمة ، وقاموا برحلتي الشتاء والصيف اللتين ورد ذكرهما في القرآن الكريم ، وأبحرت سفنهم في مياه المحيط الهندي ، حيث اتجهوا شرقًا نحو **الهند** ، وغربًا صوب **أفريقيا** . حدث هذا كله قبل مجيء **الإسلام الذي وسّع بدوره آفاق الرحلة العربية ، وعدّد دوافعها** . وبهذا بلغت الرحلات ذروتها ، وارتفع شأنها وقيمتها ، خاصة خلال فترة الفتوحات الإسلامية وما تلاها من عصر الاستقرار والازدهار والمعرفة والحضارة حتى مشارف القرن الخامس الهجري تقريبًا ـ الحادي عشر الميلادي ـ حين بدأت معالم **التدهور** تصيب مجالات الحياة كافة بما في ذلك الرحلات التي خبا نشاطها تدريجيًا ، وهزلت مادتها ، فيما عدا بعض الاستثناءات التي نذكر من بينها رحلات **أبي عبدالله اللواتي ، الشهير بابن بطوطة ٧٠٣ ـ ٧٧٩ هـ / ١٣٠٤ ـ ١٣٧٧م** والمؤرخ الرحالة **عبدالرحمن بن خلدون ٧٣٢ ـ ٨٠٨هـ / ١٣٣٤ ـ ١٤٠٦م** .

وقد ورد في كتاب عن الرحلات التي قام بها أحد شيوخ الأزهر الأسبقين ، المرحوم **محمد الخضر حسين** ، التونسي الأصل ، الذي هاجر إلى المشرق العربي وزار بلدانه طلبًا للعلم والتفقه في الدين إلى أن استقر به المقام في **مصر** حتى وافاه الأجل عام ١٩٥٨ م ، إن هذا الشيخ الجليل كتب يقول:« إن **الإسلام** لم يدع وسيلة من وسائل الرقي إلا نبه عليها ، وندب إلى العمل بها ، وهذا شأنه في الرحلة ، فقد دعا إليها راميًا إلى أغراض سامية ، منها **طلب العلم والتفقه في الدين ، والمعرفة بأحوال الأمم الحاضرة**(٤)» . ولعل التربية الدينية والالتزام العقيدي لدى المسلمين ـ خاصة خلال فترة تأسيس دولتهم وعصر حضارتهم ـ كان له شأن في حثهم على السفر ، ليروا آيات الله في الآفاق وفي أنفسهم . فالسفر سفران ـ كما يقول **الإمام الغزالي** :« سفر بظاهر البدن عن المستقر والوطن إلى الصحارى والفلوات ، وسفر بسير القلب عن أسفل السافلين إلى ملكوت السموات ، وأشرف السفرين السفر الباطن ، فإن الواقف على الحالة التي نشأ عليها عقيب الولادة ، الجامد على ما تلقفه بالتقليد من الآباء والأجداد ، لازم درجة القصور ، وقانع بمرتبة النقص ، ومستبدلٌ بمتسع فضاء ـ جنة عرضها السموات والأرض ـ ظلمة السجن وضيق الحبس(٥) ».

وإلى جانب السعي في طلب العلم والاستفادة من العلماء ، كان **الحج** من أهم العوامل التي دفعت بالمسلمين من كل فج عميق وعلى كل ضامر إلى الرحلة والانتقال ، **فالحج** كان ـ ولا يزال ـ رحلة يتشوق إلى أدائها الناس كافة وليس علماؤهم أو فقهاؤهم فقط . ونتيجة لذلك فقد **اكتسبت رحلة الحج صفة تراثية شعبية** ، وتحكي لنا كتب التاريخ ومذكرات الرحالة أنفسهم أن العديد من الحكام والسلاطين قد أقاموا على الطريق الكثير من المنشآت لخدمة الحجاج ، وعهدوا إلى الجنود تأمين طريق الحج وحماية سالكيه .

هذا ولم تقتصر دوافع الرحلة على التزود بالعلم ، ومقابلة الشيوخ من العلماء ـ وإن كان ذلك قد أصبح في العصور الإسلامية معيارًا للحكم على مستوى العلماء والفقهاء ـ ولم تقتصر الرحلة أيضًا على أداء فريضة الحج ، وهي الركن الخامس من أركان الإسلام ، وفريضة واجبة الأداء على المسلم ما لم يعقه عائق من ضعف صحةٍ أو قلة مال ، وإنما كانت التجارة ، علاوة على ذلك ، منذ قديم الزمان أمراً يقتضي القيام بالرحلة والسفر البعيد . ومع أن تجارة المسلمين في العصر الذهبي للدولة الإسلامية كانت قد بلغت شأنًا لم تبلغه أية أمة قبل عصر الاكتشافات الجغرافية الأوربية الحديثة ، إلا أن الاجتهاد العربي كان قد أفلح منذ زمن بعيد في اختراق حاجز المسافة ناحية الشرق وفي انتظام الرحلة العربية في المحيط الهندي(٦) .

إلى جانب ما سبق ذكره من دوافع للرحلات ، والتي كانت في أساسها **طوعية وفردية** ، كان هناك نوع آخر من الرحلات **التكليفية** لمهام رسمية من قبل الحكام . ويحضرنا هنا ذكر رحلة **سلام الترجمان** الذي أرسله الخليفة العباسي **الواثق بالله** في منتصف القرن الثالث الهجري تقريبًا ـ التاسع الميلادي ـ إلى حصون جبال القوقاز . ويرجع سبب الرحلة ـ كما رواها **ابن خرداذبه** ـ توفي حوالي ٢٧٢هـ ـ أن الخليفة رأى في منامه كأن السد الذي بناه ذو القرنين بينهم وبين يأجوج ومأجوج قد انفتح ، فطلب رجلاً يخرج إلى الموضع فيستخبر خبره ، فقيل له:« **ما هاهنا أحد يصلح إلا سلام الترجمان ، وكان يتكلم ثلاثين لسانًا** ». فدعاه الواثق وقال له : أريد أن تخرج إلى السد حتى تعاينه ، وتجيئني بخبره . وضم إليه خمسين رجلاً ، ووصله بالمال وبرزق سنة ، وأمر أن يهيأ للرجال اللبابيد ، وتغشى بالأديم ـ الجلد ـ ، واستعمل لهم اللّستانات بالفراء والركب الخشب ، وأعطاهم مئتي بغل لحمل الزاد والعلف(٧) .



ويدخل في باب التكليف بالرحلة الحاجة أيضًا إلى **المعلومات والبيانات عن البلدان والشعوب التي امتد إليها الإسلام ، وأصبحت جزءًا من عالمه** . لقد اقتضت ضرورة الحكم والإدارة ، وتقدير الثروات وحجم الضرائب ، أن يكلف الحكام بعض الأشخاص بالقيام **برحلات تفقدية لجمع البيانات والحقائق ، وتقديم التقارير** . وسواء أطلق على هذا النشاط صفة الجغرافية الإدارية ، أو كتابة تواريخ الأقاليم ، فقد لعبت الرحلات دورًا هامًا في أدائه .

تبرز أهمية الرحلة عند المؤرخين أيضًا كما كان الحال عند صاحب مؤلف **مروج الذهب ومعادن الجوهر ، أبي الحسن علي بن الحسين الشهير بالمسعودي** توفي عام ٣٤٦هـ / ٩٠٧م . **ورحلات المسعودي رحلات علمية ابتغاها الرحالة ليدعم بها دراساته في الجغرافيا والتاريخ . وفي هذا الشأن قال : « ليس من لزم جهة وطنه ، وقنع بما نمى إليه عن إقليمه ، كمن قسم عمره على قطع الأقطار ، ووزع أيامه على تقاذف الأسفار ، لهذا فقد ارتحل يستعلم بدائع الأمم بالمشاهدة ، ويعرف خواص أقاليمها بالمعاينة(٨) »** .

وهكذا تعددت دوافع الرحلات ، ولكنها لم تخرج في معظمها عن الجمع بين أداء فريضة الحج ، وطلب المعرفة الدينية ، أو السعي في سبيل التجارة والكسب ، أو الرغبة في الحصول على المعلومات الجغرافية والتاريخية . وأيًّا كانت دوافع الرحالة ، المعلنة منها والخفية **فقد اتصفوا جميعًا ـ وعلى درجة متفاوتة ـ بدقة الملاحظة والوصف ، والتقصي في تسجيل مشاهداتهم بأمانة وصدق ، كما حرص معظمهم على التفرقة بين المشاهدة والرواية عند تسجيل معلوماتهم . هذه كلها سمات قد أصبحت الآن بمثابة قواعد أساسية من منهجية البحث الحقلي في الدراسات الإثنوجرافية بالمعنى الحديث ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى كان الرحالة في غالبيتهم أهل علم وثقافة وورع ، وإن اتصفت كتابات بعضهم بالبساطة والسطحية . ففي تحليل عبدالرحمن حميدة لرسالة أحمد بن فضلان يذكر أن الرجل كان على ثقافة دينية ، وأدب رفيع ، وأسلوب جميل ، وورع وخلق ، وحب لنشر الإسلام ، وصدق في الحديث وعفة في الحال ، ولكننا نرى عنده سذاجة لعلها راجعة إما إلى سنه المتقدمة ، أو إلى حالته الخاصة(٩) . وعلى نقيض ذلك ، نجد أن الرحالة ابن بطوطة الذي تولى منصب القضاء أكثر من مرة لم يكن عالمًا أو فقيهًا ، وإن كان قد نشأ عن أسرة ذات خلفية دينية . فهذا الرجل الشهير لا يخرج عن كونه رجلًا مغامرًا شهمًا وكريمًا ومزواجًا يمثل شخصية المسامر والمنادم اللبق الذي عكس بدقة أخلاق العصر والوسط اللذين عاش فيهما ، وذلك على ضوء الظروف الحضارية السائدة حينذاك(١٠)** .

وربما كان لصفات السطحية أو البساطة لدى بعض الرحالة ـ ولم يكن جميعهم جغرافيين ، أو مؤرخين ، أو علماء ـ ميزة أكسبت أدب الرحلات لونًا خاصًا يتمثل في أنها تناولت **حياة الناس اليومية ، وأنشطتهم ، ومعتقداتهم ، وعلاقاتهم ، واحتفالاتهم ، وأعيادهم ، وخرافاتهم ، وأساطيرهم ، وحكاياتهم ، وهذه كلها أمور أغفلها غالبية المؤرخين والعلماء المسلمين الأوائل** . وفي هذا الصدد يكتب الباحث الجزائري الدكتور **محمد عركون** أن هناك خاصية عامة تشترك فيها كل الكتابات التاريخية التي ولدت وتطورت ونمت بظهور الإسلام وعصره التأسيسي .

هذه الخاصية تتمثل في استبعاد كل الجانب غير المكتوب ، وغير الحضري ، وغير النخبوي للحياة الاجتماعية والثقافية ، فلقد شهدت الآداب الشفهية والشعبية مصيرًا مؤلمًا وسيئًا جدًا بسبب ما يسميه عركون بالتضامن الوظيفي بين الدولة المركزية والكتابة الأرثوذكسية (التقليدية(١١)) . وعلى هذا الأساس ، يمكن أن تصبح كتابات الرحالة مصدرًا هامًا لإلقاء الضوء على ما أخفته أو تجاهلته كتابات المؤرخين الأوائل من جوانب التراث الشعبي.

مقترح في منهجية الدراسة

ننتقل بعد هذا التمهيد إلى المعالجة المنهجية لدراسة التراث الشعبي في أدب الرحلات ، ولقد قدّم لنا أساتذة الفولكلور آراء متعددة ، كما أوضحوا لنا في كتاباتهم المداخل النظرية المتباينة لتحليل عناصر التراث الشعبي . ونظرًا لأن معظم الاجتهادات تدور حول طرق أساليب جمع المادة وتحليلها وذلك في إطار الواقع المعاش ، **فقد أحسسنا الحاجة إلى وضع بعض الأسس المنهجية لدراسة عناصر التراث الشعبي في**

العصور الماضية . لقد حاول بعض الدارسين استخلاص عناصر التراث الشعبي في كتابات الرحالة ، ولكنهم اكتفوا **بعرض النصوص ، والاهتمام بتتبع جذور المعتقدات والمأثورات الشعبية وربطها بالحاضر** . كما فعل مثلاً الدكتور **صبري حمادي** في دراسته عن **المعتقدات الشعبية في مروج الذهب للمسعودي** . ولكن عدم كفاية هذا المنهج تدعونا إلى أن نقترح فيما يلي بعض الأفكار التي قد تساعد على وضع **منهجية أكثر ملاءمة لاستخلاص دراسة عناصر التراث الشعبي في أدب الرحلات** .

أولاً : إن دراسة التراث الشعبي لأي جماعة أو قوم في عصور التاريخ العربي الإسلامي المختلفة يجب أن تأخذ في الاعتبار بعدين رئيسين ، هما : **البعد التاريخي والبعد الحضاري** . إن نوعية الحكم ومصدره ، عبر التاريخ ، لهما أهميتهما ، لانعكاساتهما على علاقات الحكام بالمحكومين ، وتأثر الفكر الشعبي بذلك ، خاصة من ناحية نوعية الاستجابة أو التكيف مع النظام الحاكم . أما البعد الحضاري فنراه متمثلاً أساسًا في علاقة الناس - **الشعب** - بالبيئة ، وعلاقاتهم ومدى احتكاكهم مع الثقافات الأخرى ، وما ينتج عن ذلك من استعارات حضارية مادية وروحية معينة . إن أخذ هذين البعدين **التاريخي والحضاري** في الاعتبار عند دراسة التراث الشعبي الآنيّ أو السالف أي الذي نستقرئه من كتابات الرحالة **سيؤدي بنا ولا شك إلى الكشف عن العموميات والخصوصيات في التراث الشعبي للمجتمعات العربية ، مما قد يساعدنا على استخلاص مواريث شعبية متنوعة خلال التاريخ العربي الإسلامي ، وهذا أمر له أهميته في دراستنا وفهمنا للتراث العربي المعاصر** .

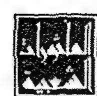
ثانيًا : ضرورة فهم العلاقة بين **المؤلَّف والمؤلِّف** أو المادة والكاتب **فكلاهما نتاج العصر وانعكاس لثقافته إلى حد كبير ، رغم الفروق الشخصية بين الرحالة** . إن من أساسيات دراسة التراث الشعبي في أدب الرحلات أن نقف على نوعية نظام الفكر **(الإبستمي)**[١٢] الذي اشترك فيه الرحالة العرب والمسلمون خلال العصور المختلفة ، وأن نتعرف على ما قد يلتحق به من متغيرات طارئة ، وتأثير ذلك كله على مادة الرحلات ذاتها ، وبالتالي على ما يمكن استخلاصه منها من عناصر التراث الشعبي .

إن **التأثير الديني** مثلاً كان عنصراً مشتركاً بين الرحالة بصفة عامة . فقد وجدناه في رحلات الخيال - السندباد مثلاً - وفي رحلات الواقع - ابن بطوطة مثلاً - على حد سواء ، ومع أنه ليس في قصص السندباد البحري شيء عن الإسلام كدين ، إلا أننا نجد الشعور الديني متمثلاً في أبطال القصص . فالمسلم محبوب ، وغير المسلمين مكروهون ، إلا ما جاء عن أخبار صالحيهم . أما المجوس فهم بصفة خاصة شر الخلق ، منافقون ، وأكلة للحوم البشر ، كما صورهم القاصّ في رحلة السندباد الرابعة[١٣] . فالإسلام هو العرق النابض في ذهن القاص والرحالة ، والدين عند الله هو الإسلام . ولذا وصف **ابن بطوطة** غير المسلمين بأنهم كفار - أهل الهند مثلاً - **ونلاحظ أنه نظراً لأهمية التأثير الديني على توجيهات الرحالة في مشاهداتهم وتدوين ملاحظاتهم ، فقد تشكل العديد من العادات والتقاليد والمعتقدات التي سادت بين الرحالة ،** وأصبحت جزءًا من تراث الرحلات وآدابها . والقارىء لآداب السفر ، في كتاب **إحياء علوم الدين للإمام الغزالي** يقف ولا شك على الكثير منها . ومن الطريف اللافت للنظر بدء بعض الرحالة لرحلاتهم يوم الخميس - **ابن فضلان وابن بطوطة مثلاً**[١٤] - وقد وجدنا تعليلاً لذلك في قول **الغزالي** إنه يستحب أن يبتدىء بالخروج للسفر يوم الخميس ، فقلما كان يخرج الرسول صلى الله عليه وسلم إلى سفر إلا يوم الخميس ، وفي حديث شريف له يروى أنه قال : **اللهم بارك لامتي في بكورها يوم خميسها**[١٥] .

ثالثًا : سواء كان مصطلح التراث الشعبي الشائع الاستخدام في الدراسات الفولكلورية مرادفًا أو مختلفاً عن مصطلح الثقافة الذي يشكل وحدة الدراسة الرئيسة للإثنوجرافيا ، فإن دراستهما تستلزم النظرة الشمولية . وإذا كنا نفهم الثقافة على أنها الأسلوب العام لحياة شعب معين ، في مجتمع معين ، وخلال فترة زمنية معينة ، فإن منهج الوصف والتحليل للثقافة يتناول جوانبها أو عناصرها المادية والروحية على حد سواء . ومع أن للتراث الشعبي جوانبه أو عناصره المادية والروحية أيضاً ، إلا أننا نود أن نضيف ضرورة النظر إليه ، لا في إطار تلك العناصر فحسب ، وأيًا كان عدد تصنيفاتها أو تسمياتها ، وإنما على أساس **أن التراث الشعبي محصل عملية مركبة ، ومتراكمة ، ومترابطة** ، شأنه في ذلك شأن دراسة الثقافة من منظور شمولي . ولهذا فنحن نتصور انه إلى جانب مواد أو عناصر التراث الشعبي هناك اربعة محاور او ابعاد يستدعي الأمر دراستها ، وربط الواحدة منها بالأخرى عند تناول موضوع التراث الشعبي . هذه المحاور أو الأبعاد هي :

١ - **الأفكار التي تنبثق وتتبلور نتيجة مواقف أو احداث معينة في الزمان والمكان .**

٢ - **الأفعال** : **أي الممارسات والأنشطة اليومية في كافة المجالات . وعلى كل المستويات .**





٣ - **النتاج : ويتضمن ذلك الدروس والمواعظ واكتساب الحكمة في شكل قصص أو امثال .. إلخ .**

٤ - **التعليم : وهنا تكمن فكرة الإرث وهو انتقال الشيء - فكرًا كان ام مادة - من جيل لآخر ، وذلك خلال قنوات التطبع الاجتماعي ، والترشيد الثقافي . وفي إطار الترابط والتفاعل بين هذه المحاور الأربعة الرئيسة تجرى عملية تشكيل التراث الشعبي واستمراريته .**

رابعًا : **في إطار تطوير منهجية دراسة التراث الشعبي ، نقترح العمل على استقراء النظام المعرفي للتراث الشعبي ، فالتراث الشعبي لا يشكل مجموعة من العناصر المتباعدة او الجزئيات المتفرقة التي تتكون وتعمل في فراغ ، وإنما هناك موجهات معرفية ، أو محددات فكرية تعمل متضافرة على تشكيل التراث ، وضمان استمراريته . إن الدراسة المقارنة للنظم المعرفية للتراث الشعبي عبر الزمان والمكان تساعدنا ولا شك على متابعة عملية الثبات والتغير في عناصر التراث الشعبي . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فهي تساعدنا ايضًا على فهم المعيار الشعبي او المعايير الشعبية التي تقوم على أساسها عملية الانتقاء - أي اختيار ما يبقى وما يزول - ويجب الا تقتصر منهجية البحث عن التراث الشعبي في أدب الرحلات على استخلاص نصوص التقاليد والعادات او المأثورات الشعبية والوقوف عند هذا الحد . وبالرغم من أهمية هذا الجهد وفائدته التي لا شك فيها إلا اننا نود ان نطرح هنا مدخلًا لدراسة التراث الشعبي نستمد بعض اساسياته مما يجرى حاليًا في ساحة الفكر العربي من طرح لمناهج جديدة لدراسة التراث بصفة عامة .** هناك مثلًا محاولة الدكتور زكي نجيب محمود القائمة على فحص النصوص والكتابات التراثية من خلال منظور **المعقول و اللامعقول** ، وهي محاولة تتخذ **العقلانية** مدخلًا وأساسًا في قراءة التراث ، واستخلاص ما يجده ملائمًا لتجديد او تحديث الفكر العربي المعاصر ، ومع أن تطبيق مدخل **العقلانية** في فحص النصوص التراثية قد يكون له أحكامه ، وضوابطه ، ونتائجه ، **إلا انه لا يلائم دراسة التراث الشعبي الذي يجمع في إطاره الفكري أو بنيته الفكرية - إن صح هذا التعبير - بين العقل والخيال معًا** ، وقد تبنّى هذه المقولة **محمد عركون** في دراسته لتاريخية الفكر العربي الإسلامي **الذي يرتبط بدوره بنماذج التراث الشعبي في العصور المختلفة** . لقد أراد عركون من استخدام هذا المدخل التحليلي أن يقف على وظائف العامل العقلاني والعامل الخيالي ودرجة انبثاقهما ، وتداخلهما ، وصراعهما في مختلف مجالات الفكر . والفكر - كما سبق ان أشرنا - يشكل اللبنة الاساسية ، واحد المحاور الرئيسة ، في عملية تشكيل التراث الشعبي . كذلك يرتبط الفعل بالفكر وحصيلة ذلك الارتباط هو النتاج وتعليمه ، كما سبق أن ذكرنا .

خامسًا : إن الربط بين **العقل والخيال** ، او **الواقع والحلم** - وهي صيغة اخرى وضعها الأستاذ / **على فهمي** في دراسته لسيرة **الظاهر بيبرس - سيساعدنا دون شك على فهم كثير من أوجه**



المصدر :
فن التصوير عند العرب ،
ريتشارد اتنغهاوزن

التناقض الفكري الذي غالبًا ما يكون جنبًا إلى جنب في عناصر التراث الشعبي ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يساعدنا هذا الربط على فهم طبيعة التفاعل بين النقائض وكيفية إحداث نوع من التوازن بينهما ، والأهداف التي يحققها هذا التوازن . وفي هذا الإطار يبرز **علي فهمي** فكرة دراسته عن الصلة بين السيرة الشعبية - عنصر تراثي شعبي - والتاريخ - البعد التاريخي الذي سبق الإشارة إليه - كمحاولة لإقامة توازن مقارن بين أحداث السيرة من ناحية ، وسياق الوقائع التاريخية من ناحية أخرى ، وذلك في ضوء فرضية لعلي فهمي يقول فيها : **إن السيرة هي حلم شعبي بالتاريخ** ، أو بمعنًى أدق : حلم شعبي لصياغة ما حدث في الوقائع - فعلاً - في ضوء ما كان يجب أن يحدث ، وفقًا للرغبة الجماعية الشعبية . **فالسيرة** في هذا الصدد تمثل **رفضًا سلبيًا** لما حدث على مسرح التاريخ بالفعل ، وثورة إلى الداخل عليه ، وتطلعًا إلى مثال نابض في الوجدان لعله أن يتحقق في زمن آتٍ . وبمعنًى آخر - وعلى حد تعبير الأستاذ **علي فهمي** - « فإن دور السيرة لا يقتصر على تسجيل الدلالات الاجتماعية للعصر أو للعصور التي تتحدث عنها ، كما ذهب بعضهم لإعادة افتراضية للتاريخ يمكن أن تكون صياغة واقعية في المستقبل ».

سادسًا : من هذا المنطلق ، قد يتسنى لنا الربط بين **الواقع والخيال** في قصص الرحلات الخيالية ، كرحلات **السندباد البحري** مثلاً ، وكذلك في كتابات الرحالة الزاخرة بالحكايات ، والقصص ، والأساطير .

ومن المعروف أن المفهوم الإثنولوجي لا يجرد الأساطير تجريدًا تامًا من الحقيقة ، بل يرى أن في كل أسطورة شيئًا من الحقيقة لا يلبث أن ينمو ويتضخم بفعل الخيال الشعبي . وهذا المفهوم مخالف لما ورد في لسان العرب(١٦) ، من تعريف الأساطير بأنها محض خيال ، وعارية من الحقيقة .

ومن الأمثلة على تزاوج الواقع والخيال نشير إلى ما أورده **ابن بطوطة** عن حكاية إسلام أهالي جزائر **ذيبة المهل** - المالديف - حيث نسج الخيال الشعبي حولها أسطورة ، وإن كان هذا النسيج الخيالي قد تم على أثر حَدَثٍ كان قد وقع فعلاً ، ذلك هو مجيء المغربي **البركات البربري** ، وإسلام حاكم الجزيرة وأهلها على يديه . فقد أقنعهم هذا الشيخ بأن تلاوة القرآن تدرأ الأخطار ، وتخلص العباد من شر العفاريت . فبتلاوته للقرآن غلب الشيخ البربري العفريت الذي كان قد دأب على المجيء إلى الجزيرة من البحر مرة كل شهر ، فيقدم الأهالي له فتاة قربانًا لإرضائه ، وتجنبًا لإيذائه . وتحكي الأسطورة أن هذا المغربي قد حل محل إحداهن ذات ليلة وأن تلاوته للقرآن أذهبت العفريت إلى غير رجعة ، وأنقذت فتيات هذه الجزائر من الهلاك(١٧) .

وفي قصة أخرى روى **المسعودي** ما سمعه من أن الجنيات ، الحسناوات ، الطيبات ، قد شوهدن بالليل منكفئات على قبر **حاتم الطائي** وهن باكيات وناحبات على فقده ، وأنه إذا اقترب منهن أحد يتحولن إلى حجارة(١٨) ، **وإن هذه القصة مرتبطة بحاتم الطائي وهو الشخصية العربية ، الواقعية التي ضرب بها المثل في الجود والكرم ، وزيادة في التعظيم نسج حولها حكاية الجنيات تمجيدًا لأفعاله ، وترسيخًا لقيمة أو فضيلة كرم الضيافة . فالأسطورة في الفكر الإثنوجرافي الحديث تتضمن تصورًا ما عن حدثٍ معين ، أو شخص كان له وجود تاريخي ، ولكن الخيال الشعبي أو التراث في حرصه على تأكيد قيمة معينة أو رمزية خاصة يلجأ إلى تصوير ذلك الحدث أو تلك الشخصية في إطار من المبالغة والتضخم . وبالإضافة إلى ذلك فإن الأسطورة تفهم في سياقات أخرى متعددة(١٩) . وعلينا أن نأخذ ذلك في الاعتبار عند دراسة الأساطير في كتابات الرحالة .**

سابعًا : **بناءً على ما تقدم ذكره من نقاط ، لعل من المفيد لمقترحنا المنهجي لدراسة عناصر التراث الشعبي في أدب الرحلات ، أن نتناول موضوعًا معينًا كموضوع الأساطير أو الحكايات الواردة في كتب الرحلات ، سواء كانت هذه الأساطير أو الحكايات متعلقة بعصر معين أو عدة عصور ، وأن نقوم بدراستها من منظور ثنائية الواقع / الخيال** . هناك أيضًا العديد من الموضوعات التي يمكن أن نستخلصها من كتابات الرحالة ، وأن ندرسها في هذا الإطار . وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر موضوع الحج وزيارة الأماكن





المقدسة ، أو مسألة الكرامات والتبرك بالمشايخ وأولياء الله الصالحين ، ونظام تقديم الهدايا وتبادلها ، واحتفالات المواسم والأعياد ، **إن هذا المدخل الدراسي سيساعدنا ـ دون ريب ـ على كشف بعض جوانب نظام الفكر السائد في مكان معين ، وزمان محدد ، والتعرف على ما له من إسقاطات وتأثيرات على التراث الشعبي السائد في ذلك المكان والزمان . وبحثنا هذا الاقتراح على إبداء وجهة نظرنا بصدد ما نشير إليه بمجالي الأماكن والأزمنة** . فمن ناحية الأماكن ، نرى أن كتابات الرحالة قد شملت أرجاء عديدة ،

وأماكن متباعدة من العالم الإسلامي عقب الفتوحات . لهذا فإننا نود أن نوضح أهمية التفرقة بين نوعين من الأماكن : أماكن المجتمعات العربية التي ظهر وانتشر فيها الإسلام ، وأماكن المجتمعات غير العربية في أفريقيا ، وآسيا ، وأوروبا التي فتحها وأدارها المسلمون . وطبقًا لهذه التفرقة المكانية فإننا نواجه بصورة عامة نوعين أساسيين من الثقافات المرتبطة بروافد عديدة من الثقافات المحلية أو الإقليمية . وهذا الأمر لا يمكن إغفاله عند دراسة عناصر التراث الشعبي في كتابات الرحالة . ولعل ما رواه ابن بطوطة في رحلاته عن الناس والتقاليد والعادات والحكايات الشعبية في أرجاء العالم الإسلامي الممتد من المحيط الأطلنطي غربًا إلى بحر الصين شرقًا ، يعطينا صورة واضحة عن مدى التنوع والاختلاف في الثقافات المحلية ، رغم الانتماء للإسلام . لذلك فإن موضوع الاتصال ، أو التداخل الثقافي ، والتفاعل الثقافي ، وأثر ذلك على بعض عناصر التراث الشعبي لموضوع جدير بمزيد من الفحص والدراسة في أدب الرحلات .

هذا من ناحية فكرة المكان ، أما عن فكرة الزمان أو العصور المختلفة لتاريخ أدب الرحلات الواصف لأقوام وثقافات العالم الإسلامي ، وبعض جوانب تراثهم الشعبي ، فنحن بصدد فترات أو حقبات زمنية عَظُم فيها شأن الرحلات ، وقيمة كتاباتها ، وفترات أخرى اضمحل فيها أمرها . فالقرن الرابع الهجري ـ العاشر الميلادي ـ مثلاً يعتبر من أحفل القرون بأخبار الرحالة العرب وأسفارهم في الأقطار ، فلقد تنقل الرحالة في العالم الإسلامي شرقًا وغربًا .

وكتبوا عما لقوا من التجارب والمشاهدات في مؤلفات لم يزل بعضها حتى اليوم دليل المؤرخ والجغرافي والباحث الإثنوجرافي ، ونذكر من بين أعلام هذه الحقبة الزمنية ، ابن حوقل والمسعودي ، والمقدسي ، وابن فضلان

ومع أن الرحلات في القرون التالية مباشرة ، كانت قد بدأت تنحسر ، إلا أنه كان هناك قلة من الرحالة الذين اشتهرت أعمالهم ، نذكر منهم **أبا الريحان محمد البيروني** ـ ٣٦٢هـ / ٤٤٠هـ ـ ، الذي كان أكبر رحالة عرفه القرن الخامس الهجري ـ الحادي عشر ميلادي . انضم البيروني إلى ركب السلطان **محمود الغزنوي** عند فتحه **للهند** ، واستطاع تعلم اللغة السنسكريتية والقيام برحلات وتجولات بالهند التي قضى فيها حوالي أربعين عامًا . وبهذا اجتمع له من المعلومات ما اشتمل عليه كتابه الموسوعي : **تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة** . وفي محاولة لربط الزمان بالمكان ، وإبراز الحاجة إلى دراسة أثر التداخل الثقافي **سواء عن طريق الاتصال أو الغزو** على بعض عناصر التراث الشعبي ، كما سبق أن ذكرنا ، يحضرنا أن نذكر الرحالة **ابن بطوطة** ، الذي وصل الهند بعد حوالي ثلاثمائة عام من إقامة البيروني بها وصور لنا بعض **مظاهر السلطنة الإسلامية في الهند في ذلك الوقت ، ومدى تأثر مظاهرها بالتقاليد الهندية كما بدا ذلك واضحًا في وصفه لخروج السلطان ابن المجاهد محمد شاه للعيدين**(٢٠)

نعود إلى مسألة الرحلات في إطارها الزمني لنقدم ملاحظة مؤداها أنه في الفترة التي قلت فيها رحلات عرب المشرق كثر عدد الرحالة المغاربة الذين اتجهوا صوب الشرق لأداء فريضة الحج وزيارة المدن الإسلامية الشهيرة مثل **بغداد ودمشق والقاهرة** . نذكر من بين هؤلاء **الشريف الإدريسي** ـ ٤٩٣ / ٥٦٠هـ ، ١١٠٠ / ١١٦٦م **وأبا الحسن بن جبير** ـ ٥٤٠ / ٦١٤هـ / ١١٤٥ / ١١٥٧م ـ . إلا أن ذلك لم يدم طويلاً ، إذ أنه انعكاسًا لفترة عصر الانحلال والتأخر الذي عم أرجاء العالم الإسلامي مُني العرب ـ منذ القرن التاسع تقريبًا الذي يعتبر خاتمة عصور الرحلات العربية في القرون الوسطى ، ولمدة ثلاثة قرون تقريبًا ـ بحالة من التردي ، والانقسام ، والجهل ، الأمر الذي أدى بالناس إلى الزهد ، والقنوط ، واليأس . تمثل كل هذا في نوعية رحلات هذه الفترة ، حيث اهتم الرحالة بتقديم المواعظ ، والحكم ، والآداب والدعوة إلى

التصوف ، وتسجيل أسماء الأولياء الصالحين ، والتبرك بهم . نذكر مثلًا رحلة **عبدالله المراكشي العياش ١٦٢٦ ـ ١٦٧٩** ، وكتابه **ماء الموائد** الذي لم يعد ذكر المدن والأقوام فيه إلا أمرًا ثانويًا بالنسبة إلى موضوع المشايخ وآداب التصوف . وظل أدب الرحلة على هذا النحو حتى عصر النهضة **الحديثة الذي بدأ يتبلور إبان القرن الثالث عشر الهجري ـ التاسع عشر الميلادي ـ حين انتحت الرحلة العربية نحوًا جديدًا باتجاهها نحو أوروبا ، وذلك للأخذ من معارف علومها ، ورغبة منهم في تحقيق نهضة عربية بعد كبوة زمنية كان قد طال أمدها . وفي عالمنا المعاصر ، تحولت الرحلة إلى سياحة ، حتى إن الحج وزيارة الأماكن المقدسة قد أدرجتا الآن تحت مصنف السياحة الدينية** !! .

مما تقدم ـ وفي إطار دراستنا لأدب الرحلات كمصدر إثنوجرافي للتراث الشعبي ـ فإنه من المفيد أن نفحص كتابات مشاهير الرحالة في كل عصر كوحدة ، **وليس كأعمال منفصلة يدرس فيها كل رحالة على حدة . ذلك لأن الدراسة المترابطة ، والبعيدة عن التجزئة ، تؤدي ـ في نظرنا ـ إلى الوقوف على بعض معالم نظام الفكر المشترك بين الرحالة ، كما أنها تعيننا على أن نقرأ ملامح التراث الشعبي للعصر في جملته ، والتوصل إلى معرفة ما قد يكون مشتركًا أو مختلفًا بين المجتمعات الإسلامية ، علاوة على الوقوف ـ إن أمكن ـ على سبب ذلك** .

ثامنًا : في ذكرنا لأدب الرحلات في الأزمنة أو العصور المشار إليها آنفًا ، يتطرق بنا الحديث إلى كتابات التاريخ . ولقد سبق أن أوردنا رأي عركون النقدي لأعمال **المؤرخين القدامى ، من حيث إغفالهم للجانب الشفهي وغير الحضري وغير النخبوي** ، اي لكثير من عناصر التراث بصفة عامة . **فالتراث الشعبي في نظر المؤرخين الأوائل شيء يتصل بالعامة التي غالبًا ما أعطيت أوصافًا سلبية كالغوغاء أو الدهماء** ، أو أنها ـ على حد تعبير إخوان الصفا ـ تضم النساء والصبية واللاحقين بهم في العقل من الرجال . **فلقد شكل التضاد الثنائي بين الخاصة / العامة ، أحد المحاور الأساسية للرؤية العربية الإسلامية التي سادت المجال الاجتماعي والتاريخي المعروف منذ القدم . فالتقدم من شأن الخاصة ، وهي موجودة في الحضر ، أما العامة فهم جهلاء ، ويمثلون عقبة في طريق التقدم والحضارة** .

إن هذا الفهم عن **الخاصة والعامة** موجود أيضًا ـ وإلى حد كبير ـ في كتابات الرحالة ، ولا غرابة في ذلك فهو جزء من نظام الفكر الذي كان سائدًا في عصورهم ، خاصة وأن الإسلام يقر مسألة التراتيب الاجتماعية . إلا أننا نجد **اختلافًا** في محكات التمايز بين الطبقتين ، فبينما وضع إخوان الصفا **العقل أو العقلانية** أساسًا للتفرقة بين مراتب الناس ، رأى الجاحظ في **التخصص في العمل والمعرفة** معيارًا للتراتيب الاجتماعية ، هذا في حين نظر ابن بطوطة إلى الخاصة والعامة من خلال **ممارسات الحياة اليومية كالطعام والشراب والملبس والمراسيم والاحتفالات** ، ولهذا جاء منظوره إثنوجرافيًا من الدرجة الأولى .

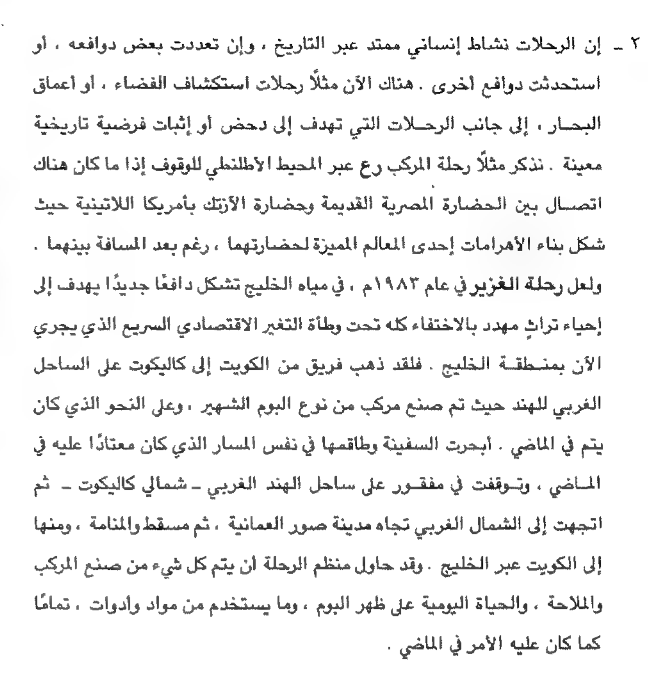
تاسعًا : في إطار ما تقدم من ملاحظات وأفكار ، **فإننا ندعو إلى تجاوز منهجية استخلاص النصوص** التي لها صلة بعناصر التراث الشعبي في كتابات الرحالة ، وإلى عدم الاقتصار على فحصها فقط في إطار المقارنة مع الحاضر ، أو محاولة إرجاع أصولها إلى ماضٍ بعيد . إن فحصنا للتراث **الشعبي في أدب الرحلات يجب أن يوجه نحو استقراء القيم المعلنة والمعايير المفروضة ، كما تبرزها عادة كتابات الفقهاء والأدباء والمؤرخين إلى حد كبير ، وذلك مقابل القيم المعاشة** ، التي نجدها **عادة في كتابات الرحالة** . هذا مع الأخذ في الاعتبار أن درجة التزام الرحالة نحو السلطة يؤثر ـ بلا شك ـ في نوعية ومصداقية ما كتبوا . الأمر الذي يجعلنا نرى أن التراث الشعبي في أدب الرحلات يجب أن يتم في إطار معرفي وتاريخي وفلسفي أيضًا . **وبذلك فإننا نتفق مع عركون في دعوته إلى ضرورة البدء في دراسة حرة لا مشروطة للتراث الشعبي على ضوء علم اللسانيات ، والإثنولوجيا ، وعلم التاريخ ، والعقلانية الملائمة ، وأن يحدث تزاوج في التحليل بين العامل العقلاني والعامل الخيالي**(٢١) .

خاتمة

١ ـ قدمنا في هذه الدراسة تصنيفًا لدوافع القيام بالرحلة عند العرب والمسلمين خاصة إبان الفترة من منتصف القرن الثاني الهجري ـ الثامن الميلادي ـ حتى نهاية القرن الخامس الهجري ـ الحادي عشر الميلادي ـ . إن تناولنا لموضوع دوافع الرحلة قصد به إبراز مدى ثراء وتنوع مادة كتابات الرحالة ؛ الأمر الذي يجعل في أدب الرحلات مصدرًا إثنوجرافيًا هامًا . ومع ذلك فليس هو بالمصدر الوحيد ، فهناك أيضًا كتب التاريخ العربي الإسلامي ، وأعمال الأدب العربي المتنوعة



٢ ـ إن الرحلات نشاط إنساني ممتد عبر التاريخ ، وإن تعددت بعض دوافعه ، أو استحدثت دوافع أخرى . هناك الآن مثلًا رحلات استكشاف الفضاء ، أو أعماق البحـار ، إلى جانب الرحـلات التي تهدف إلى دحض أو إثبات فرضية تاريخية معينة . نذكر مثلًا رحلة المركب رع عبر المحيط الأطلنطي للوقوف إذا ما كان هناك اتصـال بين الحضارة المصرية القديمة وحضارة الأزتك بأمريكا اللاتينية حيث شكل بناء الأهرامات إحدى المعالم المميزة لحضارتهما ، رغم بعد المسافة بينهما .



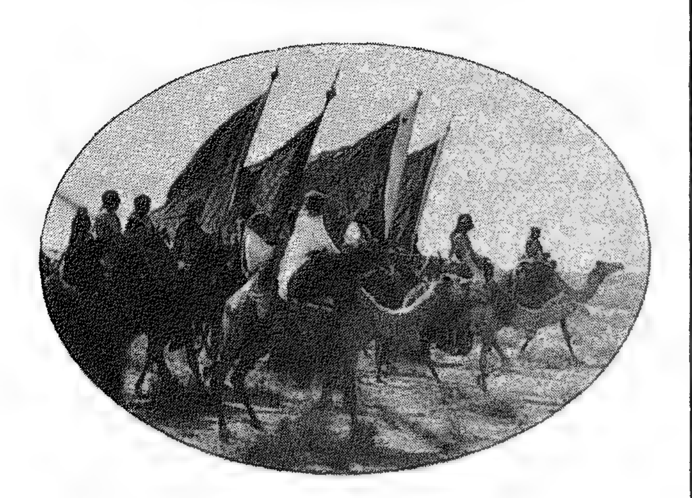
ولعل **رحلة الغزير** في عام ١٩٨٣م ، في مياه الخليج تشكل دافعًا جديدًا يهدف إلى إحياء تراث مهدد بالاختفاء كله تحت وطأة التغير الاقتصادي السريع الذي يجري الآن بمنـطقـة الخليج . فلقد ذهب فريق من الكويت إلى كاليكوت على الساحل الغربي للهند حيث تم صنع مركب من نوع البوم الشهير ، وعلى النحو الذي كان يتم في الماضي . أبحرت السفينة وطاقمها في نفس المسار الذي كان معتادًا عليه في المـاضي ، وتـوقفت في مفقـور على ساحل الهند الغربي ـ شمالي كاليكوت ـ ثم اتجهت إلى الشمال الغربي تجاه مدينة صور العمانية ، ثم مسقط والمنامة ، ومنها إلى الكويت عبر الخليج . وقد حاول منظم الرحلة أن يتم كل شيء من صنع المركب والملاحة ، والحياة اليومية على ظهر البوم ، وما يستخدم من مواد وأدوات ، تمامًا كما كان عليه الأمر في الماضي .

٣ ـ ركزنا في هذه الدراسة ـ وبصورة أولية ـ على بعض الأفكار أو التصورات التي قد تساعد على تطوير منهجية البحث في أدب الرحلات لاستخلاص عناصر التراث الشعبي ، وفهم نظامـه الفكري وأساسياته المعرفية . ولا يسعنا في هذه الكلمة الختامية إلا أن ندعو إلى تضافر جهود الإثنوجرافيين والفولكلوريين العرب على العمل سويًا في مجال دراسات التراث الشعبي أيًا كان مصدرها . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإنه من المفيد للغاية ، خاصة من الناحية العلمية والقومية ، أن يتم العمل على ربط دراسات التراث الشعبي بالاجتهادات الفكرية الجارية الآن بصدد فهم أشمل وأعمق للثقافة العربية المعاصرة .

الحـواشـي

١ ـ لتفاصيل العلاقة بين الإثنوجرافيا والفولكلور ، انظر مقال الدكتور / أحمد أبو زيد بعنـوان **المـدخـل الأنثـروبولوجي لدراسة الفولكلور** . المأثورات الشعبية ، السنة الأولى ، العدد الثاني ، ١٩٨٦م .

٢ ـ الإثنوجرافيا كلمة معربة تعني **علم وصف ثقافات الشعوب** ، إلا أنه يمكن



القول اختصارًا بأنها **علم الأقوام** ، ويجدر بنا الإشارة إلى أنه عادةً ما يحدث خلط أو تداخـل في استخـدام مصـطلحي الإثنـوجـرافيا والإثنولوجيا ، إلا أن الإثنوجرافيا تعني الدراسة الوصفية لأسلوب الحياة ومجموعة التقاليد ، والعادات والقيم ، والأدوات والفنـون ، والمأثورات الشعبية لدى جماعة معينة أو مجتمع معين ، خلال فترة زمنية محددة . هذا بينما تهتم الإثنولوجيا بالدراسة التحليلية والمقارنة للمادة الإثنوجرافية ، بهدف الوصول إلى تصورات نظرية أو تعميمات بصدد مختلف النظم الاجتماعية الإنسانية ، من حيث أصولها وتنوعها . وبهذا تشكـل المـادة الإثنـوجرافية قاعدة أساسية للبحث الإثنولوجي ، فالإثنوجرافيا والإثنولوجيا مرتبطان إذن ويكمل الواحد الآخر ، وهما يشكلان مجالين دراسيين هامين في إطار مجال الدراسات العامة **للأنثروبولوجيا التي يقصد بها ذلك النسق المعـرفي والمنهجي لدراسـة الإنسـان طبيعيًـا . واجتماعيًا وحضاريًا** : حسب ما ورد في القاموس الذي أعده شاكر سليم ، والذي نجده تعريفًا مناسبًا .

٣ ـ في الدورية الفرنسية المعنونة : **الإنسان ـ L'HOMME** الصادرة في مارس ١٩٨٦م ، عن وضع الأنثروبولوجيا في فرنسا اليوم كتب نيقول بيلمون عما وصفه **بعودة الفولكلور** وتلاحمه مع الإثنوجرافيا .

٤ ـ كتاب الرحلات ـ للشيخ / محمد خضر حسين ، جمعه ونشره الكاتب التونسي علي رضا في عام ١٩٧٦م ، ص : ٨ .

٥ ـ الغزالي ، إحياء علوم الدين ، الجزء الثاني ، باب فوائد السفر وفضله وبنيته ، ص : ٢٤٤ .

٦ ـ عن الرحلة العـربيـة في المحيط الهندي ، انظر مقال الدكتور / صلاح الشامي بعنـوان **الرحلة العـربية في المحيط الهندي ، ودورها في خدمة المعرفة الجغرافية** . مجلة عالم الفكر ، المجلد ١٣ ، العدد ٤ ـ ١٩٨٣م .

٧ ـ كتاب أحمد أبو سعد ، ص : ٢١ .
٨ ـ انظر مقدمة كتاب مروج الذهب للمسعودي ـ الجزء الأول ـ ص : ١٢ .
٩ ـ كتاب أعلام الجغرافيين العرب للدكتور / عبدالرحمن حميدة ، ص : ١٩١ .
١٠ ـ أدب الرحلة عند العرب ـ للدكتور / حسني محمود حسين ، ص : ٥٥ .
١١ـ في تاريخية الفكر العربي الإسلامي ـ للدكتور / محمد عركون ، ص : ٢٨ . في نقد الكتابات التاريخية ، انظر أيضًا موسوعة التاريخ الإسلامي والحضارة الإسلامية للدكتور / أحمد شلبي ـ مكتبة النهضة ـ الطبعة السادسة ، ١٩٧٤م .
١٢ ـ استخدم المفكر الفرنسي **ميشيل فوكو** لفظ (Épistemé) في كتابه الشهير **الكلمات والأشياء** ، ليعني بها نظام الفكر السائد في زمان معين ومكان محدد .
١٣ ـ انظر أحمد الشحاذ ، الملامح السياسية في حكايات ألف ليلة وليلة .
١٤ ـ بدأ ابن فضلان رحلته يوم الخميس ، الحادي عشر من صفر عام ٣٠٩هـ ، وبدأها ابن بطوطة يوم الخميس الثاني من رجب عام ٧٢٥هـ ، كما خرج ابن جبير من كاسة يوم الخميس ٢٢ ذي الحجة عام ٨٧٩هـ ، بعد أن كان قد قضى بها حوالي ثمانية أشهر .
١٥ـ إحياء علوم الدين ـ للإمام الغزالي ، الجزء الثاني ، باب آداب السفر .
١٦ ـ جاء في لسان العرب ، مادة سطر : الأساطير : الأباطيل ، والأساطير أحاديث لا نظام لها ، وإحداها أسطار وإسطاره بالكسر وأسطير وأسطور وأسطورة بالضم .
١٧ ـ رحلات ابن بطوطة ، ص : ٥٧٦ .
١٨ ـ المسعودي ، ص : ٣٢٠ .
١٩ ـ من بين الاستخدامات الأخرى لمفهوم الأسطورة عرض فكرة تعاليم مجردة بصيغة مجازية وشعرية **مثل أسطورة الكهف عند أفلاطون** أو تقديم تصور مثالي عن حالة معينة من حالات البشرية في الماضي **مثل أسطورة العصر الذهبي** ، انظر قاموس لاروس الفرنسي ، طبعة : ١٩٧٥م
٢٠ ـ فإذا كانت صبيحة العيد زينت الفيلة كلها بالحرير والذهب والجواهر ، ويكون منها ستة عشر فيلاً لا يركبها أحد ، إنما هي مختصة بركوب السلطان ، ويرفع عليها ستة عشر شطرًا **جترًا** من الحرير المرصعة بالجوهر ، قائمة كل شطر منها ذهب خالص ، وعلى كل فيل مرتبة حرير مرصعة بالجوهر ، ويركب السلطان فيلاً منها **وترفع أمامه الغاشية** ، وهي ستارة مسرجة ، وتكون مرصعة بأنفس الجواهر ، ويمشي بين يديه عبيده ومماليكه ، وكل واحد منهم تكون على رأسه شاشية ذهب ، وعلى وسطه منطقة ذهب ، وبعضهم يرصعها بالجوهر ، ويمشي بين يديه أيضًا النقباء ، وهم نحو ثلثمائة ، وعلى رأس كل واحد منهم أقروف ذهب ـ الأقروف قبعة مستطيلة مخروطة الشكل ـ وعلى وسطه منطقة ذهب ، وفي يده مقرعة نصابها ذهب . **رحلات ابن بطوطة ، ص : ٤٤٦**
٢١ ـ عركون ، في تاريخية الفكر العربي الإسلامي ، ص : ٣٠ .

المراجع الرئيسة

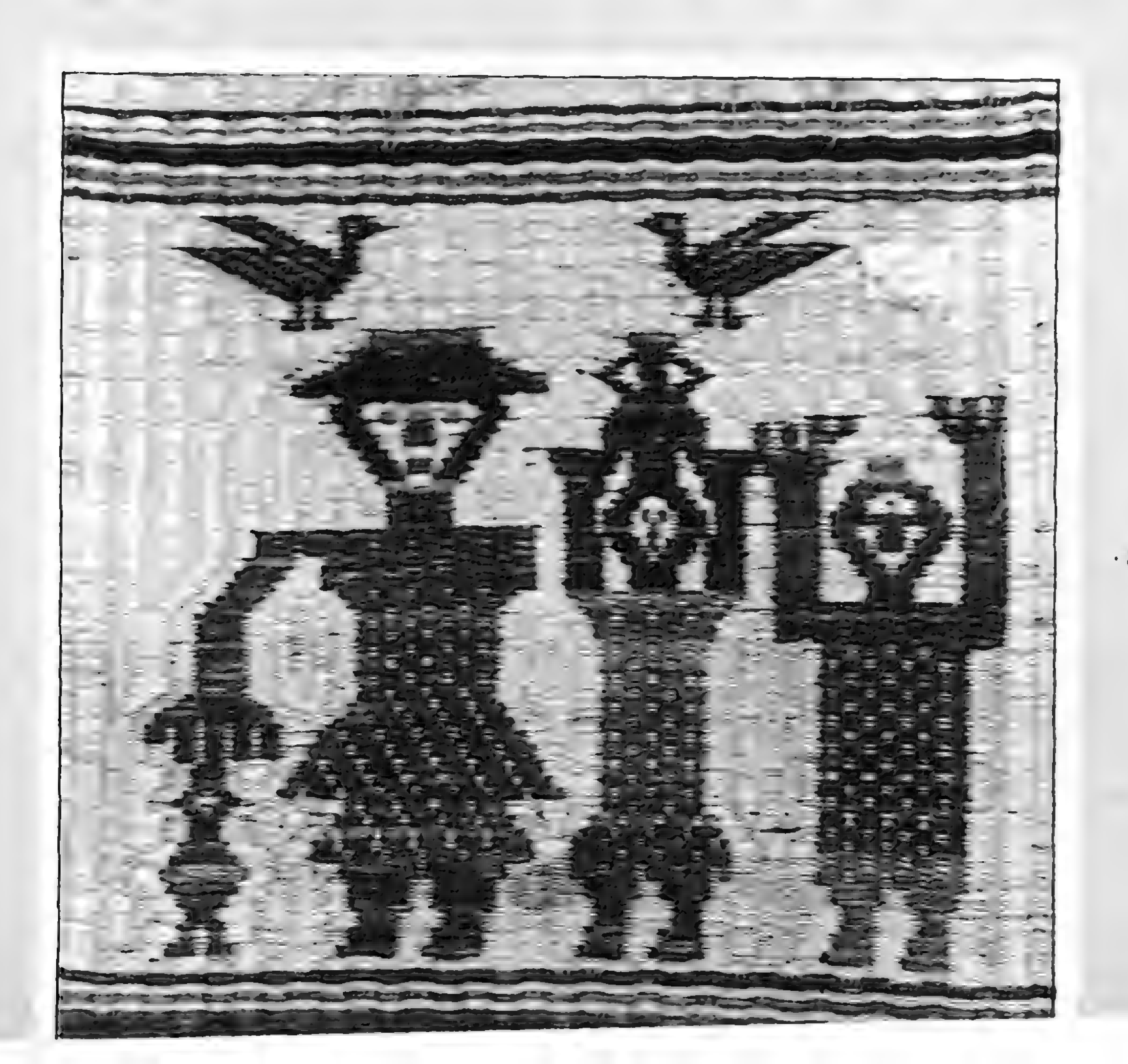
١ ـ أحمد أبو سعد : أدب الرحلات وتطوره في الأدب العربي ، دراسة ومختارات ، منشورات دار الشرق الجديد ، بيروت : ١٩٦١م .
٢ ـ أحمد كمال زكي : الأساطير ـ دراسة حضارية مقارنة ، مكتبة الثبات ، القاهرة ، ١٩٧٥م .
٣ ـ أحمد محمد الشحاذ : الملامح السياسية في حكايات الف ليلة وليلة ، منشورات وزارة الإعلام ، الجمهورية العراقية ، ١٩٧٧م .
٤ ـ أبو الحسن المسعودي : مروج الذهب ومعادن الجوهر ، المطبعة البهية المصرية ، ١٩٤٦م .
٥ ـ أبو حامد الغزالي : إحياء علوم الدين ، نشر بمعرفة مؤسسة الحلبي بالقاهرة ، ١٩٦٧م .
٦ ـ أبو عبدالله اللواتي **ابن بطوطة** : رحلة ابن بطوطة ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٦٤م .
٧ ـ أبو الفضل جمال الدين بن منظور : لسان العرب ، دار صادر للطباعة والنشر ، طبعة عام ١٩٥٥م .
٨ ـ اغناطيوس كراتشكوفسكي : تاريخ الأدب الجغرافي العربي **ترجمة صلاح الدين هاشم** ، مطبعة لجنة التأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٥م .
٩ ـ جورج غريب : أدب الرحلة ـ تاريخه وأعلامه ، دار الثقافة ، بيروت ـ ١٩٦٦م .
١٠ـ حسني محمود حسين : أدب الرحلة عند العرب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٩٧٦م .
١١ـ صبري مسلم حمادي : **المعتقدات الشعبية في مروج الذهب** المأثورات الشعبية ، الدوحة ، السنة الأولى ، العدد الأول ، يناير : ١٩٨٦م .
١٢ـ عبدالرحمن حميدة : أعلام الجغرافيين العرب ومقتطفات من آثارهم ، دار الفكر ، دمشق : ١٩٦٩م .
١٣ـ علي حسن فهمي : السيرة الشعبية والتاريخ في مصر ـ الحلم والواقع ـ ورقة عمل قدمت لندوة الثقافة الشعبية العربية ، تونس ، يوليو ١٩٨٦م .
١٤ ـ محمد عركون : تاريخية الفكر العربي الإسلامي **ترجمة هاشم صالح** مركز الإنماء العربي ، بيروت : ١٩٨٦م .
١٥ ـ محمد الخضر حسين : الرحلات **جمعه وحققه علي الرضا التونسي** ، المطبعة التعاونية ، تونس ١٩٧٦م .
١٦ ـ يوسف الحجي ـ رحلة الغزير . طبع في إسبانيا ـ ١٩٨٤م .



الدكتور سليمان محمود حسن

الحصير الشعبي في مصر

بين الموروث الهندسي والاتجاه التمثيلي



•احتفال شعبي
بقدوم شهر رمضان•
معلقة من الحصير الملون •
كفر الشرفا



يهدف هذا البحث إلى الإسهام في كشف النقاب عن القيم التشكيلية والتقنية والاجتماعية لصناعة الحصير ، وذلك بالتعرض لسيرة هذه الصناعة في مصر ، بالتركيز على العناصر الزخرفية والتمثيلية ، وإبراز مداخلها ومدلولاتها .

ترجع أهمية هذا الموضوع إلى ما يتضمنه من عناصر إيجابية تتصل بعدة مجالات ، إلى جانب ارتباطه بعادات وتقاليد شعبية متأصلة . وتبرز هذه الأهمية على أبعاد كثيرة منها :

١ - الموضوع ثري بالأساليب التقنية ، كما انه ينطوي على الكثير من المخارج والحلول التي ترتبط بالموضوعات الزخرفية ، مما يؤكد بعده التشكيلي الذي يواكب تاريخه الطويل الحافل بالتطور .

٢ - للحصير أبعاد تطبيقية فريدة ، ومن الممكن ان يكون له اكثر من وظيفة في العصر الحاضر ، إذا ما اخذنا في الاعتبار نوعية الاحتياجات المعاصرة .

٣ - إن الموضوع قريب من الإنسان الشعبي ، ويرتبط بحياته الاجتماعية ، وأسلوب معيشته .

٤ - إن خامات التشكيل هنا خامات بيئية متوفرة ، ولهذا اتسم الموضوع باستمرارية طويلة تدعو إلى الإعجاب .

٥ - الموضوع يتيح فرصة رؤية جديدة لفرع هام من الفنون الشعبية ، من أجل فهم افضل وتذوق أرقى .

البعد التاريخي :

ظلت صناعة الحصير في مصر طوال تاريخها الطويل - الذي يمتد في أغوار الماضي إلى العصر النيوليثي - صناعة شعبية تتوفر خاماتها في معظم أنحاء البلاد . وقد توصل الإنسان عبر العصور إلى أساليب تقنية كثيرة تلاءمت بكفاءة عالية مع طبيعة الخامات الموفورة . وفي الفترة ما بين - ١٠٠٠٠ / ٨٠٠٠ ق . م - استخدمت الألياف النباتية لتبطين جدران وأرضيات مطامير الغلال في منطقة الفيوم . ومن حسن الطالع أن اقيمت هذه المطامير في أماكن جافة ، حيث أدى ذلك إلى الحفاظ على الحبوب ، كما أدى إلى الحفاظ على الحصير طوال هذه المدة ، وكان هذا النوع من الحصير مصنوعًا بالطريقة الملفوفة (Coild Work)[١] .

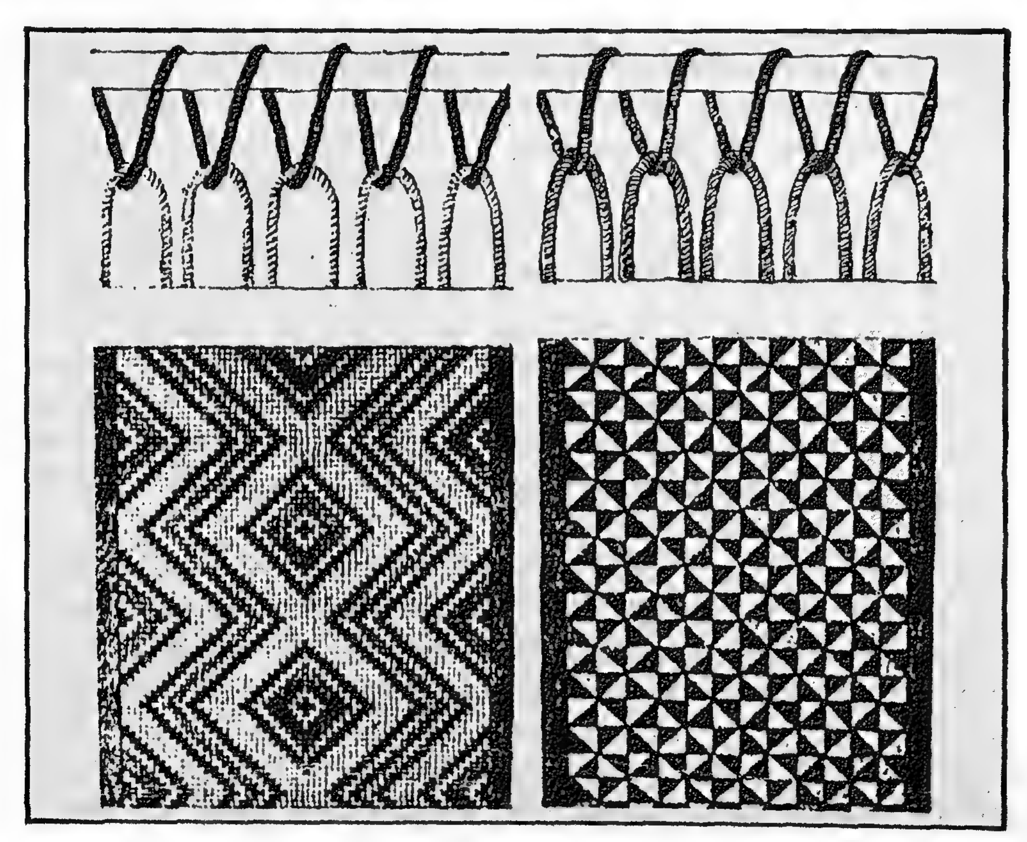
أما حصير البوص ، فقد استخدم في حضارة **تاسا**[٢] - حوالي ٤٨٠٠ ق . م - باعتباره من أهم النباتات البيئية وقتذاك ، وقد ظل البوص يستخدم بعد ذلك في الحضارات التالية ، كما ظهرت أنواع من الحصير استُخدم فيها السمار ، وحشائش الحلفاء التي تنمو بطبيعتها ، أو بحسب المصطلح الدارج **شيطاني** ، وقد استخدم الحصير في هذه الفترة لأغراض كثيرة ، منها أكفان الموتى[٣] .

وفي بداية عهد الأسرات الفرعونية ، كانت صناعة الحصير تتميز بسعة الانتشار ، وقد بلغ المصريون درجة كفاءة عالية ، وتنوعًا في طُرُق نَسْج الحصير الذي كان يُعد من متاع البيت المصري ، بحيث لا يمكن الاستغناء عنه فوق أرضية من الطين(٤) ، وحصير تلك الفترة الذي كشفت عنه حفائر **سقّارة** ، منه ما كان مصنوعًا من البوص ، ومنه ما كان مصنوعًا من الحشائش التي تم توثيقها بوساطة خيوط من الكتان ، لا سيما الأنواع الخفيفة من الحصير التي كانت تصنع عامة بوضع شرائح مسطحة من الأعشاب داخل سداة من خيوط الكتان ، بينما كان النوع الثقيل يتألف من جدائل عشبية مجدولة في سداة من البوص الجاف(٥) .

وقد أدى انتشار حصير البوص في تلك الفترة إلى أن انتقلت زخارفه إلى النقش على جدران المباني ، وحليات قطع الأثاث الخشبية والعاجية ، حيث اعتمدت الزخارف على أساليب توثيق البوص .

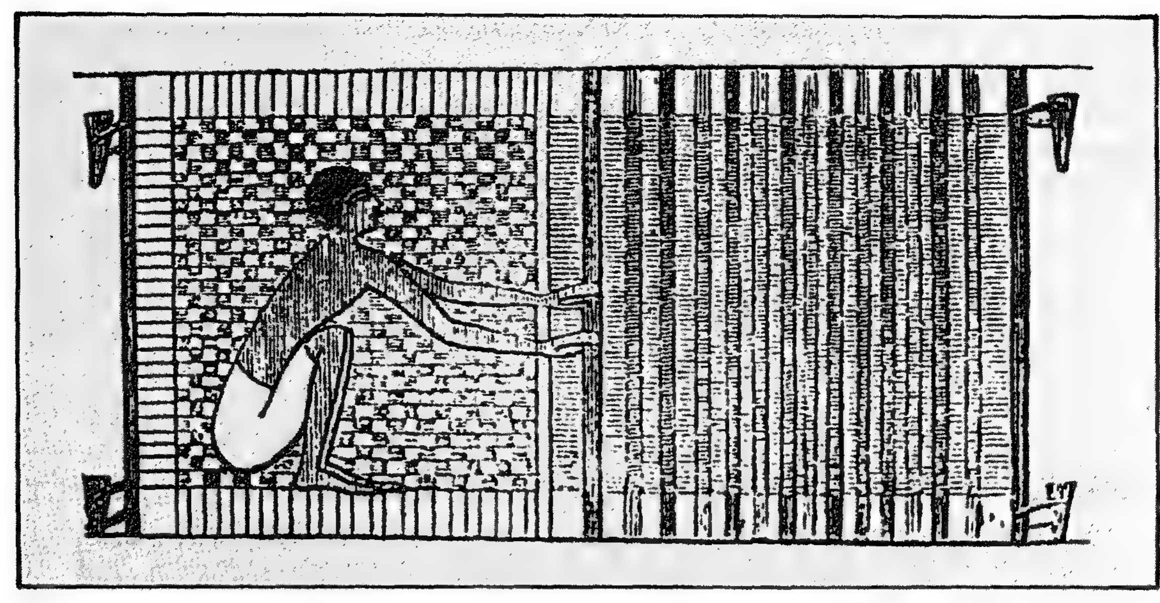
ستائر الحصير :

وقد استخدمت من الحصير ستائر حقيقية (شكلي ١ ، ٢) كالتي كشفت عنها مقبرة ـ حيثي رع(٦) بسقارة ، والتي تعود إلى عهد



(شكلا ١ ، ٢) نماذج من ستائر الحصير التي تبدو مشدودة بواسطة خيات ، بينما يتداخل فيها حبل في مسار لولبي ، لكي يضم عارضة أفقية من الخشب ، وتوضح هذه النماذج نبوغاً فريدًا في التراكيب الهندسية ، (مقبرة **حيثي رع** ، الأسرة الفرعونية الثالثة) عن : . (QUIBLL J. E. Excavations at Saggara, 1913)





(شكل ٣) صناعة الحصير على النول في مصر القديمة ، ويظهر الصانع وهو مستغرق في صناعة حصيرة محلاة بزخارف على شكل مربعات ، ويتضح من الشكل أن صناعة الحصير في مصر ظلت محافظة على طابعها التقليدي حتى الوقت الحاضر ، الأسرة الفرعونية الثانية عشرة ، عن :
(J . G . WILKINSON , Popular Account of the Ancient Egyptians, 1871.)

الأسرة الفرعونية الثالثة (٢٧٨٠ / ٢٦٨٠ ق . م) . وتبدو هذه الستائر مشدودة بوساطة خيات مثبتة بطرفها ، بينما يتداخل فيها حبل في مسار لولبي لكي يضم عارضة أفقية من الخشب ،

وقد أظهرت هذه النماذج نبوغًا فريدًا في تطبيق أنواع من الزخارف الهندسية ، مما جعل لتصميمات الحصير طابعًا خاصًا ظلّ يلازمه حتى الوقت الحاضر . وقد بلغ شيوع الحصير في الدولة القديمة قدرًا جعلها في متناول أرباب الحرف والصناعات بعد طيّها أينما ذهبوا مَثلهم في ذلك كمثل الرعاة ، هذا فضلاً عن ظهور حصير البردي في النقوش التي تصور موائد القرابين(٧) .

ويبدو أن الحصيرة تطورت وأصبحت بادىء الأمر سريرًا بدون أرجل ، يتكون من إطار خشبي شُدّت عليه الحصيرة حتى تكون مرتفعة قليلاً عن الأرض ، ثم تأتي المرحلة التالية في التطور وهي وضع رجلين اثنتين لهذا الإطار ، مما يجعل السرير قائمًا ومريحًا وصحيًّا . والخطوة الثالثة كانت عمل سرير بأربع أرجل ، وقد ظل محافظًا على شكله المائل ، بينما جُدِلَت قاعدته العليا بالحصير(٨) .

ونرى أمثلة لهذا النوع في مقبرة **حيثي رع** بسقارة ، وهو يشبه **العنجريب** الذي لا يزال مستعملا حتى الآن في صعيد مصر وكثير من البلدان الأفريقية والجزيرة العربية . **ويبدو أن لفظة (بست Pst) الهيروغليفية معناها سرير أو حصيرة ، وهذه الكلمة قريبة من الكلمة « بساط » العربية ، كما أن كلمة « برش » التي تعني حصيرة في اللغة القبطية ترادف كلمة برش المستعملة للحصيرة الموجودة حتى الآن في ريف مصر ، وهي تقارب كلمة « فرش » العربية التي تعني : مكان النوم ، أو السرير ، أو الغطاء(٩)** . ونحن نعتقد أن السرير تطور من الحصيرة وهي فوق النول ، فهذه الحالة يمكن أن تكون أقرب الحالات إلى الإيحاء بشكل السرير .

ففي إحدى مقابر الأسرة الثانية عشرة (١٩٩١ / ١٧٧٨ ق . م) **ببني حسن** ، نموذج رائع لصناعة الحصير على النول في هذه الفترة ، (شكل : ٣) حيث يظهر صانع الحصير يجلس مستغرقًا في صناعة حصيرة محلاة بزخارف هندسية على شكل مربعات . وقد حظيت هذه الصورة بدراسة واهتمام كبيرين من قبل كثير من الباحثين . **وقد ظل نول الحصير حتى القرن التاسع عشر مكونًا من عارضتين كل منهما مربوطة إلى وتدين بما يشبه الخية ، بينما سدى النسيج مشدودة بين العارضتين ، ومن المحتمل أن يكون أسلوب الربط في النول المصري القديم ـ كما هو الحال في الوقت الحاضر بربط كلتا العارضتين في خابورين ربطًا محكمًا ، وفي الرسوم المصرية القديمة الملونة ، تظهر الدعامتان والخوابير ملونة باللون الأحمر أو اللون الطوبي ، حيث يدل هذا اللون على الأجزاء الخشبية ، كذلك العارضة ـ المشط ـ التي تعمل على ضم عيدان السمار مع استمرار تقدم عملية نَسْج الحصير ، ويُستخدم هذا النوع من الأنوال بشكل شائع جدًا في كل من مصر وفلسطين والسودان وبلدان المغرب العربي** . ومما يذكر أن حصير السمار المصنوع في الدولة الوسطى كان يصنع بطريقة الصنع ذاتها المتبعة حاليًا ، ولقد وُجدت عارضة نسّاج ذات ٢٨ ثقبًا لمرور الخيوط ، كما وجدت أيضًا عصي منفردة لضم الألياف بعد عبورها خلال خيوط السُّدىٰ ترجع إلى عهد الأسرة الثانية عشرة . **وتدل آثار الحصير في أواخر الدولة الوسطى أن الهكسوس استخدموا أنواعًا رفيعة من الحشائش في صنع أنواع متميزة من الحصير**(١٠) .

وفي العصور الإسلامية ، استمرت صناعة الحصير في نمو وازدهار ، وهذا يرجع إلى استخداماته العديدة في مجالات شتى منها : **المعلقات أو الستور ، والمصليات ، وفرش المساجد ، والدور ، والمراوح ، والمذابّ ، حتى كان له شرف كسوة الكعبة في موسم الحج ، وتوصف تلك الكسوة بأنها كانت حصيرة مركبة من بياض وسواد**(١١) . وكانت صناعة الحصير مزدهرة في الجزيرة العربية قبل الإسلام ، حتى إنه كانت هناك أسماء مميزة للحصير ، تبعًا لخامة تشغيله ، فالحصير المضفور من سعف النخيل كان يسمى **الفَحْل** ، وأما الحصير المضفور من خوص نخيل الدوم فكان يقال له : **الطَّليل** ، وحصير البوص المنسوج كان يدعى : **البَارِيّة**(١٢) .

ومن الطبيعي أن تزدهر صناعة الحصير بعد الإسلام في بقاع الدولة الإسلامية الكبرى ، فالخامات الداخلة في تصنيعها تتمشى مع روح العقيدة ، من حيث إنها بعيدة عن أسباب الترف ، وبالرغم من ذلك فإننا لا نرى إلا إشارات بسيطة له بالمراجع التاريخية ، فيذكر المقريزي في معرض حديثه عن جامع عمرو في العصر الأموى (٦٥٨ / ٧٥٠م) ، بأن **مَسْلمة أول من جعل فيه الحصر ، وإنما كان قبل ذلك مفروشًا بالحصباء**(١٣) . واستخدم أسلوب عمل الحصير لضفر المراوح التي تتطلبها طبيعة المنطقة الحارة حيث ازدهرت هذه الصناعة في العصر الأموي ، وكانت كتابة الأشعار على المراوح أمرًا شائعًا في ذلك العهد . وجاء في **الأغاني** أن العباسيين (٧٥٠ / ٨٦٧م) اخترعوا أنواعًا من المراوح يُطلق عليها المذابّ لم تكن معروفة قبلهم ، وتفننوا في تزيينها وكتابة الأشعار عليها . وقد اتخذت أنواع معينة من الحصير مظهر الثراء في بعض العهود ، فقد ورد أن الخلفاء العباسيين بعد أن مالوا إلى الترف : **افترشوا البُسُط ، والطنافس المزركشة ، والحصر المنسوجة بالذهب المكلّلة بالدُّر والياقوت**(١٤) إلا أن الحصير بصفة عامة لم يخرج عن طابعه الشعبي .

أما في العصر الفاطمي (٩٦٩ / ١١٧١م) ، فقد أمدنا الرحالة **ناصر خسرو** بمشاهداته عن الحصير في جامع عمرو بالقاهرة حين زارها حوالي عام ١٠٤٧م ، فيقول : **ويفرش هذا المسجد بعشر طبقات من الحصير الجميل الملون بعضها فوق بعض**(١٥) ، وتذكر لنا **سعاد ماهر** حصيرة من المحتمل أنها كانت تعلق ستارًا أو للزينة ، وهي مصنوعة بطريقة اللحمة الزائدة من النوع الذي ينتَج على الأنوال ، وهي من السمار الرقيق المصبوغ باللون الأصفر الذهبي ، واللون الأسود للزخرفة ، وسداتها من خيوط القنّب ، وهي مصنوعة بطريقة النسج العادي (Plain-Weaving) ، بينما يحيط بها من جهاتها الأربع شريط به زخارف من معينات منسوجة بطريقة المبرد (Twill) وتدل الكتابة على الحصيرة بأنها صنعت **بطراز الخاصة** بطرية ، ومن هنا كان هذا النص على جانب كبير من الأهمية ، إذ هو يبين أن الحصير كان ضمن المواد التي كانت تنسج في مصانع الطراز(١٦) ، ويبدو أن مصانع الطراز في العصر الإسلامي نشأت في عهد الدولة الأموية في عهد الوليد بن عبدالملك ، وظلت حتى آخر العصر الفاطمي ، أما في العصر الأيوبي (١١٧١ ـ ١٢٥٠م) ، فلم نجد لها أثرًا(١٧) .

ويذكر لنا **البغدادي** ما آل إليه وضع صناعة الحصير في مصر في بداية القرن الثالث عشر **حوالي ١٢٠٨م** ، فيقول : **إن مصر العتيقة**



تخربت ، فبعد أن كان بها تسعمائة منسج لعمل الحصر ، أصبح فيها خمسة عشر منسجًا فقط ، ويقاس على ذلك باقي الحرف والصناعات[١٨] .

وبرغم عدم عثورنا حتى الآن على قطع من الحصير المملوكي والعثماني ، إلا أن كتب التاريخ أكدت أن صناعة الحصير كانت قائمة حتى ذلك العهد ، وأهم مراكز صناعة الحصير في العهد العثماني مدينتا الفيوم ومنوف ، وكان عدد العمال في هذه الصناعة بمدينة منوف وحدها سبعمائة عامل ، حيث كان العرب البدو يمدون مراكزها بالسمار من منطقة وادي النطرون ، وكانت الأنواع الفاخرة منها تصدر إلى تركيا وسوريا والقاهرة[١٩] .

وفي عهد محمد علي كان الحصير من المصنوعات التي تخضع لنظام الاحتكار الحكومي ، لأهميته وشيوع صناعته ، ولقد ألغي هذا الاحتكار عام ١٨٣٦م . وصرح لعمال الحصير بعمل الحصير على ذمتهم[٢٠] .

نبات السمار :

تعتمد صناعة الحصير في الوقت الحالي على نبات **السمار** ، وتذكر بعض الأبحاث التي تناولت هذا النبات أن موطنه الأصلي في الجنوب الشرقي لآسيا ، ودخل مصر عن طريق الهند[٢١] ، والسيقان المزهرة لهذا النبات هي التي يصنع منها الحصير المستخدم لإنتاج أنواع من الجبن المحلي ، أما السيقان غير المزهرة فتصنع منها أنواع من **الحصير البلدي**.

وهناك فرق بين نوعي السمار المسميين بالحلو والمر ، حيث يُطلق على النوع الأول بالإنجليزية اسم (Matsedge) وله جذر ليفي عرضي لا يتعمق كثيرًا فيظل سطحيًا في التربة ، وتعرف ساقه بـ **الكُودية** ، وهي قصيرة ، وتخرج من قمتها وفروعها حوامل زهرية تستخدم في صناعة الحصير ، ويصل طولها أحيانًا إلى مترين ، وقطاع الحامل الزهري للسمار مثلث الشكل يتقصف من قاعدته عند النضج ، وأما نخاع النبات فليفي مائل إلى البياض ، وعند **تشريخ**[٢٢] ، الحوامل وتجفيفها يلاحظ التواء أسطحها الخارجية إلى الداخل[٢٣] . والسمار الحلو هو أحد أنواع الجنس السعد (Cyperus) ، ويسمى علميًا (C . alo. Pacuroidea) ويتبع العائلة السعدية (Cyperaceae) .

أما السمار المر فيطلق عليه اسم (Rush) بالإنجليزية ، ومنه نوعان ، وكلا النوعين عشب معمر ذو أوراق قائمة مصمتة لها شكل أسطواني ، ومدببة الطرف . والسمار المر يتبع الجنس (Juncus) ويسمى علميًا (J . martmus LAM) ، وهو يتبع العائلة الجونكاسية (Juncaseae) ومنه نوعان ، الأول : (Juncus Acutus L.) ويسمى هذا النوع في فارس والمغرب الـ : **سمار** ، ويسمى بالعربية أسلاً ـ واحدته أسلة ـ أما النوع الثاني فيسمى علميًا (Juncus Arabicus Post) ويطلق عليه أسل أيضًا ، كما يطلق عليه **البوط** ، **و سمار الحصر** ، **وقش الحصر** ، ويسمى بالشام **بابير** ، كما يطلق على الذكر منه **الكولان**[٢٤] .

ويتوفر **السمار الحلو** في وادي النطرون ، كما يتوفر في وادي الطميلات بمحافظة الشرقية ، كما ينبت في مساحات محدودة بمحافظات الغربية والدقهلية وكفر الشيخ ، ويزرع بمحافظة الفيوم ، وهو إلى جانب زراعته ينمو تلقائيًا على ضفاف الترع والمصارف ، وفي البرك والمستنقعات[٢٥] .

وأشهر أصناف السمار الحلو اثنان أولهما ما يطلق عليه **السمار السِّباعي** وهو نسبة إلى بلدة السِّباعية بمحافظة الشرقية ، وسيقان هذا النبات لا تصبح حمراء اللون عند النضج ، وتكون أرفع ، وأقل رطوبة ، وأثقل وزنًا من النوع التالي عند الجفاف ، وهذه الصفات تجعله مرغوبًا فيه لصناعة الحصير . أما الثاني فيسمى **السمار البَكَرْشاوي** وهو نسبة إلى البَكارشة بفاقوس بمحافظة الشرقية ، وسيقان هذا النوع

إسفنجية ، وأكثر رطوبة ، وتكون أخف وزنًا عند الجفاف[٢٦] ، وتصبح شديدة الاحمرار عند النضج ، وعلى وجه الخصوص بالجزء العلوي عند القاعدة .

ويُجمع هذا النبات بأن يلبس العامل قفازًا خاصًا ليقي يديه من التسلخات ، ثم يبدأ في فصل العيدان على ارتفاع قدم من الورقة الأخيرة بعد أن يقوم بنزع هذه الورقة ، ثم يبدأ عملية **التشريخ** التي أشرنا إليها ، ثم **تُنَشَّر** العيدان المشقوقة بجوار بعضها **في طبقة واحدة** وذلك في مكان جاف أثناء النهار ، وتجمع قبل الليل ، وتغطى للوقاية من المطر أو الندى حيث يتسبب عنهما اسمرار لون السمار ، ومدة **التنشير** تتراوح بين يومين وأربعة أيام تبعًا لجفاف الجو . ونجد انه بعد تمام الجفاف يميل لون السمار إلى البياض ، ويلتوي السطح المشقوق على نفسه ، ومن ثم تبدأ بعد ذلك عملية **تربيط** السمار إلى حزم صغيرة ، وتربط كل خمس أو ست من هذه الحزم معًا مكونة حزمًا أكبر تسمى **طُرودًا** ، ويزن الطَّرْد حوالي ١٠٥ أرطال ويتم تخزين السمار في أماكن جيدة التهوية على عوارض خشبية أو قطع حجرية لحمايته من الرطوبة والحشرات[٢٧] ويجب تنديته بالماء عند استخدامه .

مراكز الصناعة :

ومن الملاحظ أن صناعة الحصير تتجمع ـ حاليًا ـ في بعض المراكز أو القرى مما يزيد من تواصل الخبرات وانتقالها وتطويرها ، بينما نجدها في المدن وبعض القرى تنتشر انتشارًا كبيراً وبأعداد قليلة من الحرفيين لا يكاد يتعدى أفراد العائلة الواحدة ، ومن هنا يكون من الصعب تَتَبّعهم بسبب عدم ثباتهم في مراكزهم فترات طويلة .. وربما ساعد على تنقلهم وفرة الخامات المستخدمة في كل مكان ، وهناك بعض المراكز الأساسية التى لا تزال تعمل بإنتاج متميز في محافظات الشرقية والمنوفية والفيوم وأسيوط .

الأساليب الصناعية لصناعة الحصير :

هناك أساليب كثيرة تستخدم في صناعة الحصير ، بعضها يتوقف على نوع الخامة المستخدمة من هذه الأساليب :

١ ـ الطريقة الملفوفة (Coild Work) ويستخدم في إنجازها الحشائش وخوص النخيل .

٢ ـ الطريقة المضفورة (Plaited Work) ويستخدم فيها خوص النخيل .

٣ ـ الطريقة المنسوجة (Woven Work) وهي التي نوليها الاهتمام هنا ، حيث يستخدم فيها السمار بصفة أساسية ، والواقع أن الحصير بأسلوب الطريقة الملفوفة أو المضفورة يكاد يكون أمراً لا وجود له الآن ، حيث يغلب استخدام هذه الطريقة في الوقت الحاضر في صناعة السلال ، وهذا لا يمنع من وجود أنواع من الحصير المضفور في أماكن متفرقة من مصر مثل الواحات وسيناء ومنطقة النوبة ، وإنتاج هذه المناطق من هذا النوع من الحصير لسد الاحتياجات المحلية فيها . وتكاد تكون الصناعة على مستوى احتياجات العائلة . أما الحصير المنسوج على الأنوال ، فقد ظل ينمو باطّراد طوال تاريخه الموصول .

الطريقة المنسوجة :

تتشابه الأساليب الحرفية الخاصة بصناعة الحصير المنسوج مع أساليب نسج الأقمشة إلى حد كبير ، ويستخدم في الحالتين ما يعرف بـ **النول** ، ولا بد أن تكون هناك مراحل قد مر بها النول حتى وصل إلى شكله النهائي الحالي ، ولا يمكننا أن نعرف الخطوات الأولى الحقيقية له ، ومن المرجح أن فكرته قد بدأت بنوع من الهياكل البسيطة تستقر في أعلاها عارضة تتدلى منها خيوط السدى[٢٨] ، والخطوة التالية ربما كانت أكثر اكتمالاً لتحسين هذه الآلة الأولية بوساطة ربط أثقال بالأطراف السفلى لخيوط السدى ثم ظهور العوارض . **ونول الحصير كثير الشبه بنول النسيج اليدوي الأفقي**[٢٩] ، ويتكون من عارضتين متقابلتين من الخشب توضعان أفقيًا **على الأرضية** وتثبت كل عارضة منهما بوتدين ،



وتشد خيوط السدى بين العارضتين ، وهذه الخيوط تكون عادة مجدولة **(دوبارة)** من ألياف الكتان أو القنّب أو السيسل ، ويتراوح طول كل عارضة عادة من متر إلى ثلاثة أمتار ، في حين أن المسافة بين العارضتين ـ وهي التي نعني بها طول خيوط السداة ـ ترتبط بمقاسات الحصير المراد إنتاجه ، وبين العارضتين توجد عارضة ثالثة يطلق عليها **المشط أو المضرب** (Beam) ، وبهذا المشط ثقوب تمر منها خيوط السدى ، ويقوم المشط بوظيفتين ، فهو يحافظ على المسافات التي بين خيوط السدىٰ أثناء عملية **اللحم** ، وهو يعمل كذلك على ضم الألياف النباتية التي تمثل اللحمة بدقة وانتظام ، وهذا النوع من الأنوال قد ظل على حاله تقريبًا منذ العهود الفرعونية وحتى اليوم . ويسمى النول عند أرباب الحرفة : **العِدَّة** ، أما العارضة التي يبدأ العمل منها فتعرف بـ **السَّلَّال** ، والعارضة الثانية ـ وهي التي ينتهي عندها العمل ـ تعرف بـ **القَطَّاع** ، ويصل ارتفاع كليهما عن الأرض نحو ٢٥ سم ، والحبل المستخدم رباطًا **للعارضة مع الوتدين يُدعى مِثْلَاتْ** . ويستخدم مع النول ما يعرف بـ **الكُرْسي** ، وهو لوح من الخشب له قاعدتان ، ويوضع أسفل السدى لجلوس الصانع عليه أثناء العمل ، حيث ينقله من مكانه كلما تقدم العمل في الحصير .

وبعد عملية **لَحْمْ السمار** على النول ، تُعرَّض الحصيرة للشمس ليتم تجفيفها ، وهذه العملية تنقص حجم الحصيرة ، فيعاد ضم سمارها بالأيدي ، وتسمى هذه العملية بـ **التَّلْزِيزْ أو المَدَاخلة** ، بعد هذه العملية تعقد أطراف السدى بصفة نهائية . ومن المعلوم أن خيوط اللَّحمة لا تنتهي عند **أَمدة الحصيرة اي البُرْسُل** ، بل إن النساج يعيدها إلى السداة الداخلية مرة أخرى ويواريها بحيث لا تظهر ، كما تصبح الآمدة بذلك أكثر سمكًا من باقي الحصيرة ، مما يساعد على قوة احتمالها وعدم تآكلها ، وعند وجود لحمات ملونة ، فإنها تترك عند نهاية الآمدة وتُقص في النهاية بعد الانتهاء من **لَحْم** الحصيرة كلها ، وذلك حفاظًا على أشكال الزخارف الملونة فلا تَتَشَوَّه ، والطرف الذي يبدأ منه الحرفي صناعة الحصيرة يعرف بـ **البَدْو** ، وأما الطرف الذي ينتهي عنده عمل الحصيرة فيدعى **الوِشّ** (الوجه) .

ويطلق على الخطوط المصفوفة نتيجة لوضع السمار على السدى اسم **ضُلُوعْ** ، وكلما ضاقت الضلوع وتجاورت كانت الحصيرة أمتن ، لأن خيوط السدى تكون متقاربة ، وهو ما سبق أن ذكرناه **بالحصير السد** .

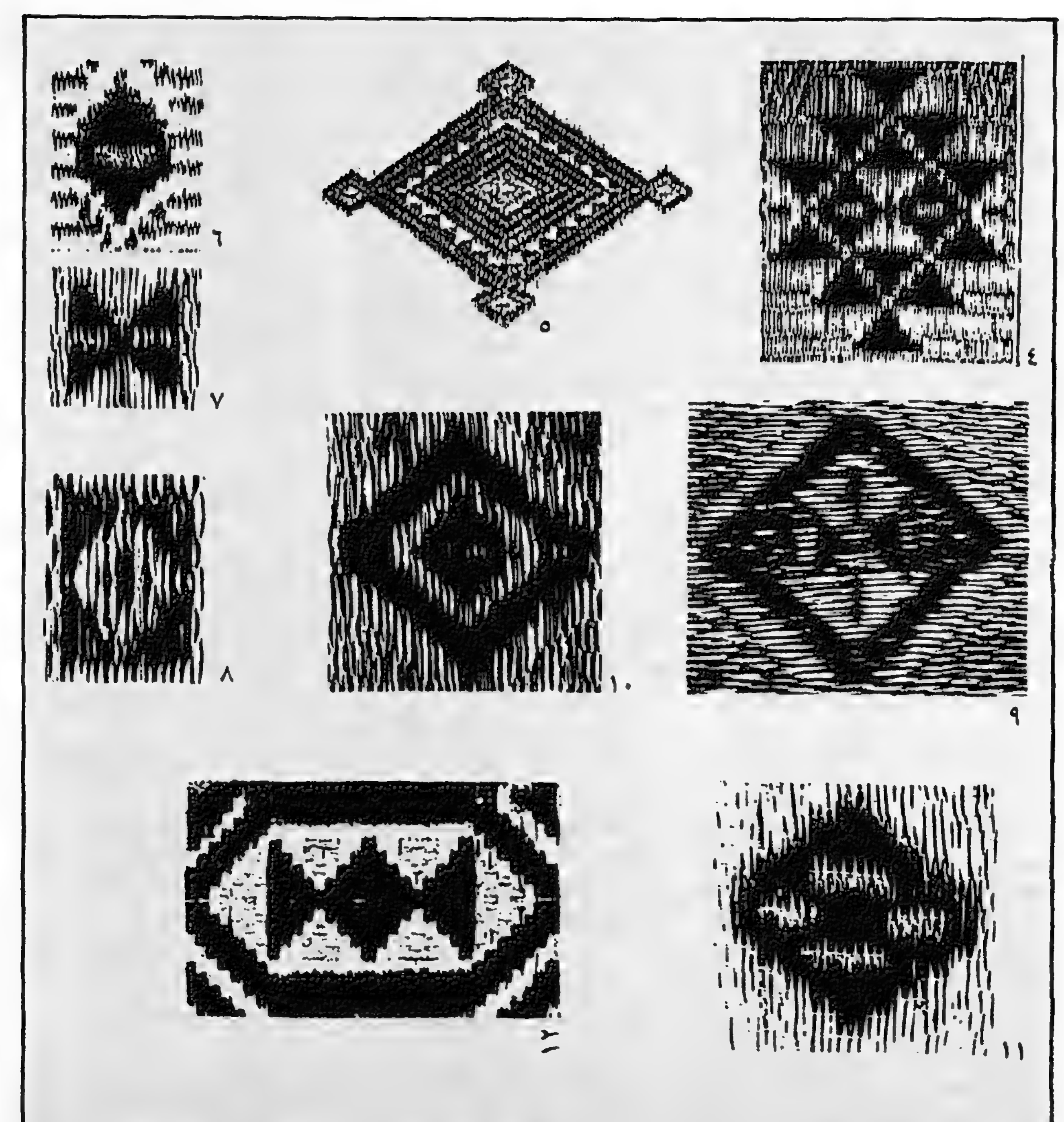
تطبيق الزخارف على الحصير المنسوج :

تتنوع زخارف الحصير تنوعًا كبيرًا ، فقد تتضمن الزخارف **الهندسية والنباتية والكتابية والأشكال الحية** ، وقد تنشأ الزخارف الهندسية من طبيعة النسيج ، أي من نظام لَحْم الألياف النباتية مع عناصر السدى ، كما هو الحال في النسيج المبردي الذي تنتج عنه أحيانًا خطوط مائلة متقاطعة مع بعضها ، أو متقابلة أحيانًا أخرى . وبمعرفة خصائص المبردي يمكن التحكم في اتجاهات الزخارف على الحصير . **وقد يضاف عنصر اللون إلى هذا النوع من النسيج باستخدام لحمات ملونة** .

وهناك نوع من النسيج المبطن من اللحمة (Double-Faced) الذي يحتوي على زخارف عكسية من الوجهين ، كما أن عناصر اللحمة تكون بمثابة زخارف وأرضيات الحصير في الوقت الذي تختفي فيه تمامًا عناصر السدى . ومن مميزات هذا النوع أيضًا أن عناصر اللحمة المستخدمة إذا ما كانت من لونين فإن الحصير يستخدم من الوجهين ، أما إذا زادت على لونين ، فإن الزخارف لا ترى إلا على وجه واحد ، وذلك بسبب تداخل اللحمات الملونة ، واختلاطها ببعض على ظهر الحصير . وقد تضاف لحمات ملونة كاملة لتكوّن مع اللحمات الأخرى شرائط ملونة ، كما يمكن أن تضاف لحمات قصيرة لتغطية الأماكن المراد زخرفتها **فقط وذلك فوق اللحمات الأصلية** حيث تُوارى أطراف اللحمات المضافة خلف الحصير ، وهذه الطريقة تشبه طريقة اللحمة الزائدة (Extra - Weft) من حيث المظهر ، لأن الزخارف لا تظهر على ظهر الحصير[٣٠] .

الصباغة :

يتم صباغة عيدان السمار بألوان متعددة ، ويستخدم في ذلك مقدار ملعقة شوربة من الصبغة الملونة المسماة **تفتة** على مقدار صفيحة ماء



(الأشكال من ٤ إلى ١٢) وحدات زخرفية هندسية متوارثة قام الباحث بجمعها من كفر الحصر بمحافظة الشرقية ، والأشكال يطلق عليها أسماء اصطلاحية على النحو التالي : (٤) كورنيشة (٥) سفرة (٦) فيومية (٧) فيومية مسحورة (٨) حجاب (٩٠) صحن (١٠) صحن (١١) بدرية (١٢) شمعدان .



مغلي ، ومن ثم يغمس فيها السمار رأسيًا من طرفيه حتى يتشرب اللون . وهناك إشارة وردت عن طريقة مشابهة لصباغة السمار في أوائل القرن العشرين ، ويتم ذلك بأن تنقع العيدان أولاً في ماء بارد حوالي ٧ دقائق ، ثم يغلى الماء ، وعند الغليان تضاف إليه كمية اللون المختار ، ثم تغمس العيدان في الماء الملون المغلي حوالي ١٥ دقيقة ، وعندئذٍ ترفع العيدان وتنشر في الشمس حتى تجف .

ويستخدم بعض الحرفيين القادمى الصبغات النباتية القديمة ، ومنها ما يعرف بـ **النيلة** ، وهي صبغة زرقاء ، وتعرف بالنيلة البرية (Woad) وهي تستخرج بالتخمير من أوراق شجرة النيلة البرية (Isatis Tinctoriam) و **الجهرة** وهي ذات لون أصفر مائل إلى الخضرة ، وتوجد في هيئة حبوب صغيرة . أما **الفوّة عود** فهي صبغة حمراء يحصل عليها من جذور نبات عشبي هو (Rubia Peregrina) ; (Rubia Tinctorium) وتسمى **فُوّة الصباغين** . كذلك فإن **الكُرْكُم** من الصبغات التي يمكن استخدامها دون الحاجة إلى مثبتات ، إلا أنه يتأثر كثيرًا بالضوء ، وبخاصة عند تعرضه لأشعة الشمس ، كذلك توجد أنواع أخرى من الصبغات مثل **الزعفران** ، **العُصْفُر** . وبصفة عامة فإن هذه الصبغات نادرة الاستخدام الآن ، وقد استبدلت بها صبغات جاهزة . وفي العادة كان يتم تثبيت الصبغات بالشّب أو ببعض الأملاح مع الماء المغلي ، وقد استخدمت هذه الصبغات ومثبتاتها في المنسوجات أيضًا .

التعليم في الورشة :

ويمر الطفل بعدة مراحل ، حين تبدأ عملية التعليم من سن خمس سنوات ، فيبدأ بدور **المتفرج ثم المُنَاوِل** : أي الذي يمد الصانع بالسمار اللازم أثناء العمل ، ثم يأخذ الصبي مكانه **على الشمال** ، وعلى الشمال اصطلاح معروف في الحرفة يحدد طوره التعليمي ومركزه في الصنعة ، فهو في هذه الفترة يجلس على يسار معلمه ليتعلم منه ، وليقوم ببعض الأعمال التشطيبية ، ويسمى الصبي عندئذٍ **الشّمال** ، ثم ينتقل بعد ذلك إلى **يمين** ـ المعلم ـ في الوقت الذي يكون فيه صبي آخر قد أخذ مكانه على الشمال ، وطريقة جلوس العمال لا تكاد تختلف عما كان عليه الحال في القرن الثامن عشر (شكل ١١٥) .

تصنيف الحصير :

أولاً ـ يمكن تصنيف الحصير تبعًا **لنظام العمل باللحمة على خيوط السدى** ، فإذا كانت خيوط السدى متقاربة جدًا سمي الحصير بـ **السدّ** ، فإذا ترك الحرفي بين كل سداتين ثقبًا ـ عين ـ في الضرب دون تسدية سمي الحصير بالـ **عيون** ، وأما حصير **الطُور** فيقوم على ترك ثقب دون تسدية في المضرب بين كل أربع سديات ، في حين نجد أن الحصير المسمى **جوَازْ** يطلق عندما يكون نظام اللحم ٢/٢ بحسب ما هو معروف في مصطلحات النسيج ، أي يكون العمل باللحمة فوق سداتين وتحت سداتين . ومن الحصير ما يعرف بـ **المِبْرَدي** أو **الدَّالَّة** الذي يمتاز بالخطوط المائلة على سطح الحصير بزوايا مختلفة . أما الحصير **المَقْشُور** فهو نوع رقيق من الحصير يُشَق فيه السمار (اللحمة) إلى ثلاث أو أربع شرائح بدلاً من استخدامها كاملة أو شقها نصفين . أما الحصير **التِّجَاري** فهو الحصير الخفيف بفعل عدم ضغط اللحمات ، ويقابله الحصير الثقيل ويعرف بـ **العُمُولَة** .

ثانياً ـ ومن الممكن تصنيف الحصير إلى : **أبْيَض** ، **مَنْقُوش** . فالحصير **الأبيض** هو الحصير السادة الذي قد يحلّى أحيانًا ببعض الوحدات الهندسية أو الشرائط الزخرفية البسيطة . أما الحصير **المنقوش** فتغلب عليه الحليات الزخرفية الهندسية الملونة . **وفي العادة لا يضع الحرفي تصميمًا أمامه وينقل منه ، بل نراه ذا مقدرة كبيرة على حفظ التصميمات التي ورثها عن الأجداد بشكل يدعو إلى الانبهار .**

ومن التصميمات المتوارثة ما يعرف بـ **دِقّي شَمْع** ، و **أبو طِيرَة** ، و **المِعَقْرَب** الذي يطلق عليه **سَمَك العَشْمَاوي** . ومن الحصير المنقوش ما يطلق عليه **رِسْم الفَرعُونْ** وهو يخلو من أي رسوم تشخيصية، كما أن هناك **أَحْمَر مِعَدِّل** وهو نادر، ولم يعد يعرفه إلا القليل من الحرفيين، أما **القَلْب الخَالي** فهو عبارة عن **صُرّة** في الوسط داخل مربع والأرضية بيضاء، وقد سُمي كذلك بسبب الجزء الخالي المتروك على لونه المثل للأرضية. وأما النوع المسمى بـ **الكليم** فيتكون من صُرَر كبيرة متفرعة. وهناك أسماء كثيرة أخرى مثل: **القَرْقُومي**، **الطرنْج** ، **المَنْجُور** ، **دَاير كَشْمِيرْ** ، **دَايرْ هِنْدي** ، **فَيُّـومي على مِتْمَن**، **فَيُّومـي على خَيْزَرَانْ** ، **شِينِي** ، **سَمْبُوسَكْ** ، **دِقِّي** ، **فيومي مِسَلْسِل** ، **دِقيِّ على مِتْمَن** ، **دِقيِّ عُقَدْ** ، **رَسْم السَرَايا** .. إلخ . ومن الملاحظ على بعض التصميمات أن التصميم كله يسمى باسم أحد أنواع زخارفه .

الوحدات الزخرفية :

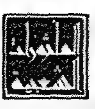
وفي صناعة الحصير وحدات زخرفية هندسية المظهر ، من هذه الوحدات : **كُورنِيشَه** وهي عبارة عن شكل كبير الأضلاع مؤلف من مثلثات متجاورة ومتقابلة (شكل ٤) ومنها عدة أنواع ، و **السُّفرة** تتكون من معين كبير بداخله معينات أصغر ، ومثلثات مع معينات صغيرة عند زوايا المعين الكبير (شكل ٥) . أما **الفيّومِيّة** فعبارة عن شكل شبه معين ، به مستطيل صغير في الوسط (شكل ٦) ، وتستخدم الفيومية في تراكيب زخرفية كثيرة . ومن الفيومية ما يعرف بـ **فيومية مَسْحُورَة** وهي فيومية مشطورة نصفين لمعاد وضعهما بسكل معاكس (شكل ٧) ومن الوحدات ما يعرف بـ **مَقْطُوشَة** وهي أشكال سداسية ، أما **الشَّمْعَة** فهي وحدة مستطيلة او مسدسة ، و **الحِجَابْ** منه عدة أنواع منها المستطيل بداخله فيومية (شكل ٨) ، و **المَنْقَلَة شيني** وهي وحدة مدرجة على شكل معين بداخله مربعات ، أما **الصَّحْن** فهو شكل مربع بداخله فيومية أو أكثر (شكلي ٩ ، ١٠) . أما **البَدْرِيَّة** فهي تشبه الفيومية ولكنها أكبر منها ، ولها عدة مستطيلات بدلاً من مستطيل واحد كما هو الحال في الفيومية العادية . و (شكل ١١) **بدريّة على أربعة** أي ذات اربعة مستطيلات بداخلها . و **الشَّمْعدَان** يتألف من معين بحدود مدرّجة في الوسط يتلاقى مع مدرَّجين كل منهما يساوي نصف المعين (شكل ١٢) والشمعدان هو بداية الحصير المعروف بـ **رسم الفرعون** .

الشرائط الزخرفية :

وإلى جانب الوحدات الزخرفية توجد شرائط زخرفية متنوعة نذكر منها **دَايرْ فَيُّومي** ويتألف من شريط زجزاجي يفصل بين أنصاف فيوميات متبادلة الوضع (شكل ١٣) ، و **دَايرْ مُوج البَحْر** وهو عبارة عن أشكال السبعات والثمانيات (شكل ١٤) وقد يقال لهذا النوع **سَعَف النخيل** . و **دَاير لَقَّافْ خَرْط الخَشَبْ** وهو عبارة عن شريط زجزاجي يتضمن مستطيلات داخل زواياه (شكل ١٥) ، كما يوجد **دَايرْ فيومِيَّات قَزَايزْ** (شكل ١٦) وهو عبارة عن وحدات متتالية لأشكال المعينات بداخلها معينات أصغر ، و **دَايرْ قَاطِعْ** عبارة عن تكرار كحرف (S) بشكل متداخل (شكل ١٧) أما **دَايرْ سَكَاكِينْ** فيتألف من تتابع لخطوط مائلة (شكل ١٨) و **دَايرْ خَنْجَرْ** يتكون من مثلثات متكررة في أوضاع متعددة (شكل ١٩) . أما **دَايرْ هِنْدي** فيمثل بخطوط مموجه متتابعة (شكل ٢٠) .. إلخ .

الفواتير :

وإلى جانب التصميمات الزخرفية المؤلفة من الوحدات والشرائط ، وهي تصميمات متعارف عليها ، يوجد أنواع من الحصير تعرف بـ **الفَوَاتِيرْ** ، وهي من الحصير **التُّجَاري** المنقوش برسوم ليست اصطلاحية ، وهي كثيرة ولا قاعدة لها .



العدد (٥) . يناير ١٩٨٧ .



ويبـدو لنا من الزخارف المنتشرة على مشغولات الحصير في مصر ، ما قد يكون مرتبطًا بالزخـارف الشعبية التي شاعت في شمالي أفريقية والتي أوردها المؤلف ريكارد[٣١] ، منها اشكال تمثيلية كسعف النخيل واشكال الأهرامات المدرجة ، والخطوط المموجة أو المتوازية واشكـال المعينـات واشكال السبعات والثمانيات والأشكال المثلثة والمربعة .. إلخ . وعلى الرغم من اتجاه هذه الزخارف للناحية الهندسية إلا أنها قد تكون ذات أصول تمثيلية . .

توصيف الأعمال :

ونتعرّض هنا لوصف بعض الأعمال الفنية القائمة على أسلوب صناعة الحصير وهي في معظمها يمكن اعتبارها **مُعَلَّقَاتٌ** . وقد تم تنفيذ هذه الأعمال المختارة في إحدى القرى التابعة لمحافظة المنوفية بالقرب من مدينة القناطر الخيرية ، وهي قرية **كَفْر الشُّرَفَا** ، وقد قامت وزارة الثقافة منذ مدة طويلة بتبني الحرفيين من القرية وخصصت لهم أماكن للعمل داخل **قصر الثقافة** هناك ، وقد تسنى للباحث القيام بعدة زيارات لملاحظة أسلوب الصناعة المتميز هناك .

ويتجـلى في الأعمال المختارة **الأسلوب الفطري الذي نلاحظه مرارًا على واجهات المنازل في مناسبات الحج** ، أو ذلك الأسلوب التلقائي الذي لوحظ في كليم قرية **إخْمِيمْ** في صعيد مصر ، عندما قام مجموعة من الرهبان بتجربة رائدة في أوائل هذا القرن . كذلك فإن هذه الأعمال تذكّرنا بتجربة قرية **الحَرَّانيَّة** بالجيزة ، تلك التجربة التي تبناها المهندس **رمسيس ويصا واصف** ، والتي أثمرت عن ظهور فطرية وانطلاق وأصالة في الأعمال التي أنجزت بوساطة ريفيين بسطاء من القرية .

وقد اختيرت أعمال الحصير المقدمة هنا لأنها تشتمل على تنوع في التصميم ، ومرونة في استخدام الإمكانات التشكيلية ، بالإضافة إلى أنها تؤكـد الهـويـة الشخصية والاجتماعية المرتبطة بالتاريخ والبيئة ، فهي بذلك مرآة لذلك المصطلح الذي يلصقنا بقوميتنا ومصيرنا ، ألا وهو : **الأصالة** ، ونحن نسعى من خلال محاولة عرضها ونشرها إلى إبراز عناصر الجمال في أشياء نقوم على استخدامها في حياتنا اليومية . وموضوع **العَروسَة** (صورة ١) من أهم موضوعات **عرائس الحلوى** التي تظهر في مناسبات الموالد الدينية في مصر . وقد يكون هناك وشائج تربط بين **العَرُوسَة** الممثلة على الحصير و **عَرُوسة المُولِدْ** . وعرائس أخرى مثل **عروس الجص** ، وكذلك ما يعرف بـ **عروسة العَظْم** وهي عبارة عن لعب من العظم على هيئة عرائس صغيرة[٣٢] ، والعروسة الممثلة هنا على الحصير ، يغلب على لونها اللون الطبيعي للسمار ، وقد اهتم الفنان بتأكيد نغم السطح (**الملمس**) الخاص بالمساحة المخصصة للعروسة بما يتباين مع ملمس الخلفية . وقد أضاف بعض الدوائر الحمراء كان لبعضها دور تمثيلي وبعضها الآخر كحليات مجردة . وتعبير وجه العروسة يذكرنا بوجوه عرائس الحلوى ، كما يذكرنا بوجوه الشخوص على بعض المنسوجات الفاطمية . أما الخلفية فقد استخدمت فيها الألوان الحمراء والبرتقالية والخضراء مع ترك مثلثات صغيرة بلون السمار الطبيعي تَحْدِث نوعًا من الربط بين شكل العروسة والأرضية . والعمل بوجه عام يشعرنا بالجو السرمدي الذي يمكن أن تعيش فيه العروسة **بمفهومها المطلق** ، ويؤسس حقلًا من الزخارف الهندسية التي تجعل البصر يرتعش فوق سطح الحصير .

وموضوع **الأمومة** (صورة ٢) من الموضوعات التي يعرفها الفنان الشعبي تمام المعرفة ، فالأمومة تربطه بجذوره القديمة كما تربطه بالأرض

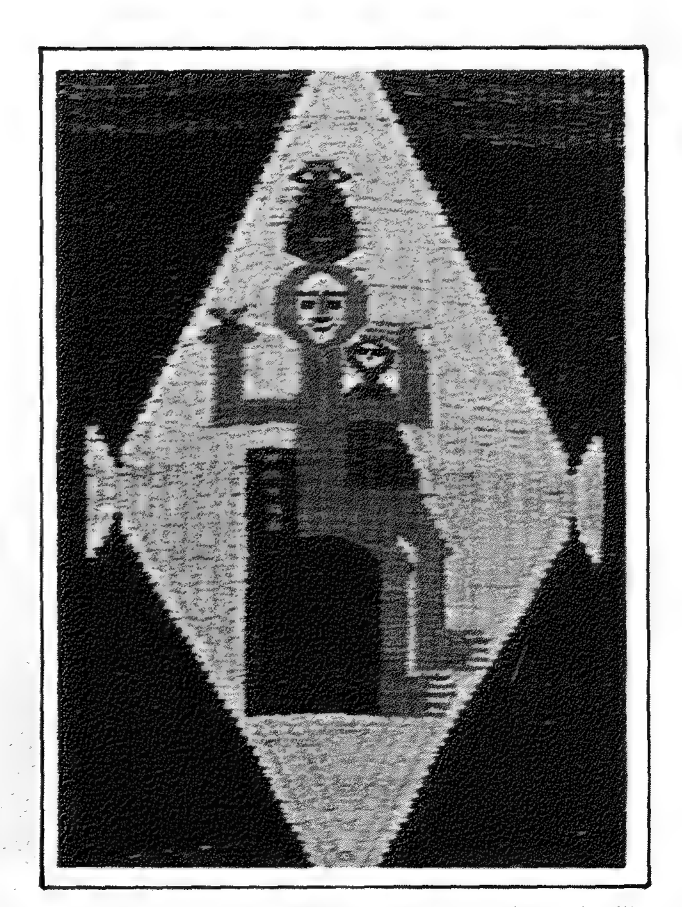


«العروسة» . معلقة من الحصير الملون . كفر الشيخ



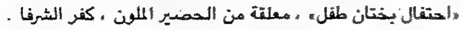


والموطن ، وقد اختار الفنان لتكوين موضوعه أرضية على هيئة السُّفْرَةْ وهي وحدة زخرفية هندسية كبيرة سبق أن أشرنا إليها كنوع من الوحدات الهندسية لزخرفة الحصير . وقد خَلَت السفرة من الصبغات الملونة حين أظهر الفنان اللون الطبيعي للسمار . أما الأرضية فكانت في تبايُن كبير مع السفرة حيث مُثِّلَتْ باللون الأزرق المائل للسواد ، **بينما كانت ألوان مجموعة الأم والطفل ، تُشبع سخونة ، واختار الفنان وضعًا مثاليًا للأم بينما يظهر الطفل على مساحتين بين حنية الذراع وأسفله ، ووضع الفنان جرةً (بلّاص) فوق راس الأم ، مما اعطى المجموعة نوعًا من الاستطالة التي اضفت سمة الرشاقة إليها . والجرة هي الماء ، والماء هو الخير والنماء واستمرار الحياة ، إنها سمات الأمومة . ويذكرنا مقعد الأم بنماذج مصرية قديمة ارتبطت بالتماثيل الجالسة ، وقد نفذ الفنان الشعبي باسلوب غاية في البساطة والملاءمة للوظيفة ، وقد استخدم كلًّا من الألوان الدافئة والباردة في تمثيله مما ربط المجموعة الشكلية مع الخلفية ، وهو تزاوج باعث للنشوة .**

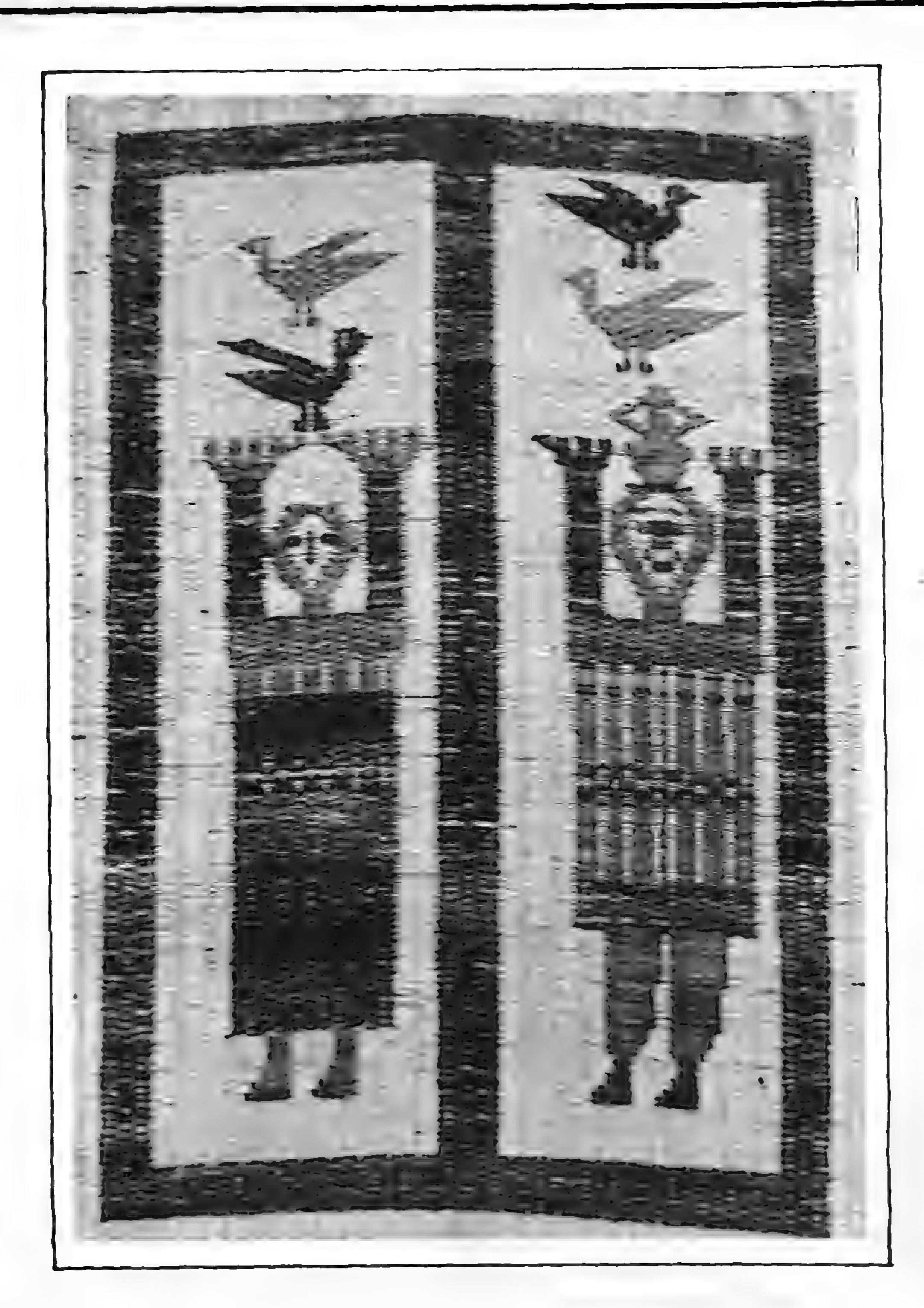


«الأمومة» ، معلقة من الحصير الملون ، كفر الشرفا .





«احتفال بختان طفل» ، معلقة من الحصير الملون ، كفر الشرفا .



«فلاحين بلدنا» .
معلقة من الحصير الملون -
كفر الشرفا -



«مصلية حكمدار»
مصلية أو معلقة
من الحصير الملّون .
كفر الشرفا .

فإذا تركنا موضوع الأمومة إلى موضوع **فلاحين بلدنا** (صورة ٣) ، وهو استمرار جاد من قبل الفنان لترجمة أحاسيسه العميقة نحو الموضوعات التشخيصية باستخدام خامة السمار المنسوج ، وهو يحاول أن يطوعها لكي تبوح عن مكنونات نفسه . والمجموعة اللونية المستخدمة هنا تتداخل بطريقة تجعل المرء يتجه بوجدانه صوب انعطاف مشدود إلى ما وراء المادة . فبالرغم من تناول الفنان الشعبي لموضوعه معتمدًا على المدخل التشخيصي أو التمثيلي ، إلا أنه أوجد لنا عالمًا جديدًا عما نألفه ، فجعل شُخُوصَه وكأنها أشباح جميلة من عالم غيبي ، أدركه هو بفطرته

النقية ووجدانه المرهف ، ثم عمد إلى تصويره بأدواته المحدودة ، فبدت الأشخاص وكأنها كائنات فلكية كونية ، لا تستطيع أن تعرف : هل تهبط من السماء أم هي صاعدة إليها !؟. وقد رتب الفنان عناصر تكوينه بشكل أقرب إلى التوازن منه إلى التماثل ، ووضع إبريقًا فوق رأس أحد الأشخاص كما لو أنه يريد أن يفصح بعيدان السمار أن : **الإبريق المَليان مَا يَلَقْلَقْش** ، فهو ثابت بما فيه من ماء . ووجود الطيور يعني الخير والبركة ووفرة الرزق ، وقد قسَّم الفنان مساحته طوليًا إلى قسمين أحاطهما بشريط من ألوان متداخلة ، وبينما جعل ألوان الشخص الأيمن تميل إلى السخونة في معظمها ، فقد عكس الوضع بالنسبة للشخص الأيسر ، مما أحدث ربطًا متناغمًا بين الألوان بدت وكأنها أشبه بالسؤال والجواب . وجاءت الفراغات الخاوية ، متنفسًا هامًا لعناصر التصميم بصرف النظر عن محاولة تفسيرها إلى سماء أو أرض ، وقد ساعد على غموض التفسير ترك السمار على لونه الطبيعي .

وفي العمل الذي يدور موضوعه حول **احتفال شعبي** (صورة ٤) ، **حاول الفنان الشعبي أن يسجل حدثًا هامًا عند المسلمين هو قدوم شهر رمضان ، ففي هذه المناسبة ، يخرج الصبية عادة في فرح وابتهاج بهذا الشهر المبارك وفي أيديهم فانوس رمضان . والفانوس المرسوم من نوع البرلمان وهو ضمن أسماء كثيرة لفوانيس رمضان تتميز بحسب أشكالها ، منها : أَبُو لوزْ ، أَبُو عِزّقْ ، أبو ولاد ، المُسدس ، الصاروخ ، أبو نجمة ، شَقّة البطيخ ، مِقرْنَص ، أبو حجَاب .. إلخ .**

وقد عمد الفنان هنا إلى التنويع في هيئات الشخوص بدرجة تلفت الأنظار . وجاءت الألوان المطبقة تميل إلى الدفء فيما عدا مساحات قليلة ، ومما يلاحظ وقوف الأشخاص على مجموعة من الخطوط تمثل المصطلح المعروف **خط الأرض** ، وهو تمثيل قديم نجده في الفن المصري القديم والآشوري وغيرهما ، كما نجده أيضًا في فن الطفل . ومن الملاحظ هنا أن اهتمام الفنان كان منصبًا على المعنى دون محاكاة الواقع بما تتضمنه من تفاصيل ، فقد حذف الذراع الأيسر لأحد الشخوص لأنه غير مستخدم ، بينما بالغ في حجم الذراع الآخر لأنه يقوم بوظيفة هي حمل **الفانوس** ، وقد تخلى عن العدد خمسة لأصابع اليد للشخص جهة اليمين . ومن الملاحظ أنه بينما تنحرف مجموعة الشخوص نحو اليمين قليلاً نجد الطائرين ينحرفان جهة اليسار ، وقد أوجد هذا التحريك المعاكس نسيمًا ديناميكيًا محاطًا باتزان عناصر الشكل داخل المساحة ، ويحمل الشخص الأوسط دورقًا من الماء الذي ينسحب عليه ما ذكرناه في بعض الأعمال السابقة .

ننتقل من الاحتفال بقدوم شهر رمضان إلى الاحتفال **بختان طفل** (صورة ٥) ، والفنان الشعبي هنا يقيم تكوينه الفني على أساس مستمد من الطبيعة المحيطة به . وقد اختار الفنان شكل الشجرة للتعبير عن فكرة التناسق ، فعمد إلى قيام خط أفقي سميك نسبيًا ليمثل به الأرض ، ثم بدأ في تنصيف هذا الخط بإقامة خط آخر أقل سمكًا ليمثل جذع الشجرة . وبدأ في ترتيب الفروع والأشكال والطيور بأسلوب متوازن على كلا الجانبين ، وقد أقام الفنان هذا الحشد المؤلف من الشجرة والأزهار والثمار والطيور والأشخاص احتفالاً بمناسبة من المناسبات الهامة في حياة الفرد ، وهي **الختان** . فجاء **الفرح الشعبي** وما يتولد عنه من إشعاع موسيقي يحكمه ذلك الإيقاع النابض من العلاقات الخطية واللونية معًا . وجهة اليمين وضع **الطّبال والزمار** ، ويقابل هذا الزمار آخر من الجهة اليسرى إمعانًا في الزمر ، بينما وضع صاحب الحفل في وضع مقابل للطّبال في الناحية اليسرى . وتُذكرنا تلك الشخوص من الموسيقيين الشعبيين بالمثل الشعبي الذي يقول : **طُولْ مَا انْتَ زَمّاز وأنَا طَبّال ، يامَا رَاحْ نِشُوفْ مِن اللَيَالى الطّوال** ، أما الطيور - **العصافير** - على الشجرة ، فقد يختلط عليك الأمر عند النظرة الكلية للعمل ، أهي زهور أم طيور ! ؟



وهذه الطيور دعمت وظيفة العناصر الشكلية داخل التكوين حتى إنه أصبح من المحال أن نحاول الاستغناء عن واحدة منها ، فبها جميعًا يكتمل التكوين ، ويأتي الخلل الحتمي إذا غابت إحداها .

ونأتي هنا إلى نهاية الأعمال المنشورة في هذا البحث ، وهي تختلف عن النماذج السابقة من حيث إن لها وظيفة محددة ، ويسمى هذا النوع من أعمال الحصير **مصلية حِكِمْدَارْ** (صورة ٦) ويطلق لفظ **حكمدار** على نوع معين من **المصليات** ، وقد تكون صغيرة ذات **قِبلة** واحدة ، كما قد تكون كبيرة ذات ثلاث **قِبلات** ، وتتميز مصلية **الحكمدار** بأنه يوجد على الجانبين مآذن ، بينما المساحة الوسطى تتنوع أجزاؤها الزخرفية من قِباب ومحاريب .. الخ . وهناك أنواع من **المصليات** تسمىٰ **عَادَهْ** وتتميز بوحدات زخرفية قليلة قد تقتصر على علامة **للقِبْلَة** . والمصلية تعتمد في تصميمها على بعض الوحدات الهندسية مثل الخطوط المستقيمة والمائلة والموجة ، وتستخدم فيها بعض الوحدات التي سبق أن أشرنا إليها مثل **خُنْجَرْ** وهي الأشكال الممثلة للأهلة ، و **فيُومِّية** وتقع أسفل الأهلة ، كما نرى الزخرفة المسماة **هِنْدِي** في موقع **المحاريب** أسفل **المصلية** ، إلا أن الفنان الشعبي استخدم بعض الوحدات المصطلح عليها في خلق تركيبات جديدة وتوظيفها باستمرار وبشكل مطّرد . والتكوين العام يتماشى مع مبدأ التناسق الهندسي ، سواء أكان ذلك من حيث اللون أم من حيث الخطوط ، وذلك باستثناء موضع **المحاريب** التي تكررت بشكل متكافىء لا بشكل **مُعاكس** .

والمصليــة قد تؤدي وظيفة اخرى غير استخدامها للصلاة ، هي صلاحيتها بأن تكون مُعَلَّقة ، وهذا الاتجاه في تعليق المصليات ينتشر في جميع الدول الإسلامية ، سواء أكانت هذه المصليات من حصير أم من سجاد أم من كليم .

وجملة القول أن صناعة الحصير جديرة بالمزيد من الاهتمام والدراسة ، فهي صناعة أصيلة في حياة الإنسان ، وظلت على مدى تاريخ طويل ترتبط أكثر ما ترتبط بالرجل الشعبي سواء في البيت أم خارج البيت ، فنرى الأمثال الشعبية :

حَصِـيرةْ الْـبِـيـتْ تِـحْـرَمْ عَـلَى الجَـامِـع
حَصِـيـــرةْ الــصِّــيــفْ واسْــعَـــة

وتحتاج هذه النوعية من الفنون الشعبية إلى العناية بالحرفيين أنفسهم وإيجاد منافذ للتسويق ومجالات لتوظيف مشغولاتهم بما يحافظ على استمرار الإنتاج ، ويعمل على بقاء ذلك التراث الضخم من الأساليب التقنية ومصطلحات العمل . والحفاظ على وجود الفنون الشعبية يحتاج إلى جهود أكبر من جهود الأفراد ، وهو قبل كل شيء يتطلب فهمًا لطبيعتها ومقوماتها ، لما تتضمنه من قيم فنية فريدة تحمل طابع الروح المحلية والعربية وتتسم بسمات تتمشى مع الروح العالمية .

الحــواشــي :

1 - CATON THOMPSON , Fayum , P . 42

٢ ـ لقد واجه العلماء عقبة كبيرة في تحديد المدى الزمني للفترة الطويلة المسماة ـ عصر ما قبل الأسرات ـ مما دفع بيتري إلى اختراع طريقة أسماها

بالتوقيت المُتتابع Sedementation Date لترتيب الحضارات خلال هذه الفترة ، وبدا ترتيبه برقم ٣٠ تحسبًا لاكتشاف ثقافات اقدم ، وعند رقم ٣٠ يبدا عصر ما قبل الأسرات بحضارة العمرة التي تنتهي عند رقم ٣٧ ، ثم حضارة الجَرْزَة ومداها من ٣٨ إلى ٦٠ ، ثم قُبيل الأسرات (السَمَاينَة) ومداها ٦١ إلى ٧٧ حيث تبدا الأسرة الفرعونية الأولى . اما الثقافات التي سبقت حضارة العُمرة مثل تاسا والبداري بمحافظة اسيوط ، فقد وُضِعَت لها في وقت لاحق الأرقام على النحو التالي :

تاسا عند رقم ٢٠ والبداري من ٢١ إلى ٢٩ ، وهاتان الثقافتان تقعان خلال العصر الحجري الحديث .

3 - BRUNTON , Mostagadda , P . 130 .

٤ ـ أ . إرمان ، وهيرمان : مصر ، ص : ٥١٧ .
٥ ـ أ . لوكاس : المواد ، ص : ٢٣١ .

6 - QUIBELL , Excavations , Pls . 8 . 9 .
7 - KILEBS , Die Relifs , PP. 98F.

٨ ـ باهور لبيب : لمحات من الفنون ، ص : ١٩ والتالية لها .
٩ ـ المرجع السابق .

10 - CROWFOOT, The Mat Weaver , P . 94.

١١ ـ سعاد ماهر : المرجع السابق ، ص : ٢١ .
١٢ ـ جواد علي : تاريخ العرب ، جـ : ٨ ، ص : ٢١ .
١٣ ـ المقريزي : الخطط ، جـ : ٢ ، ص : ٢٤٨ .
١٤ ـ ابن خلدون : المقدمة ، ص : ١٤٥ .
١٥ ـ ناصر خسرو وعلوي : سفرنامه ، ص : ٦٥ .
١٦ ـ سعاد ماهر : المرجع السابق ، ص : ٧٤ والتالية لها .
١٧ ـ المرجع السابق ص : ٤٦ . والتالية لها .
١٨ ـ منير مصطفى إبراهيم : البغدادي ، جـ : ١٦ ، ص : ١٧ .
١٩ ـ سعاد ماهر : المرجع السابق ، ص : ٥٢ .
٢٠ ـ احمد احمد الحتة : تاريخ مصر الاقتصادي ، ص : ١٥٧ والتالية لها .
٢١ ـ علي علي الخشن : زراعة المحاصيل ، ص : ٦١٩ .
٢٢ ـ التَشْريخُ : عملية شق العود إلى نصفين طوليًا ، ويبدا الشق من قاعدة العود ، ويتم باستخدام سكين .
٢٣ ـ احمد إسماعيل عبد الرؤوف : السمار ، ص : ٢ .
٢٤ ـ احمد عيسى : المعجم ، ص : ١٢٠ .
٢٥ ـ المرجع السابق ص : ٣ .

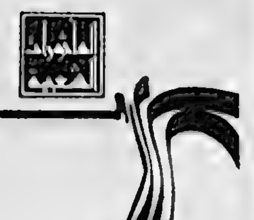
26 - TACKHOLM , Vol . 2, P . 92.

٢٧ ـ احمد إسماعيل عبدالرؤوف : المرجع السابق ، ص : ٦ .
٢٨ ـ ر. لنتون : شجرة الحضارة ، ص : ١٩٦ .

29 - ROTH , Ancient Egyptian , p. 27
30 - RECARD , L'Art Musulman, P. 72 f .

٣١ ـ سليمان محمود حسن : عرائس العظم ، ص ص : ١ ـ ٨ .

* الصور الفوتوغرافية والرسوم التوضيحية مُقدَّمة من كاتب المقال .



عبد الحميد العلوجي



طيور البصرة

في التراث الشعبي خلال القرن التاسع عشر



■■ بَرَزَ في العراق ـ مع الهوايةِ والحِرْفةِ والعِلْم ، وتحتَ مِظلّةِ التراث الشعبي ـ رعيلٌ مِمَّنْ قنعوا بشُهرة «الطُّيُوريّ» (ORNITHOLOGIST) بعد ان تحاوروا فيما بينهم ما يُذاعُ في يومنا الراهن حول مورفولوجية الطَّير وقد ارتطم هؤلاء الطيوريّون بهذه المورفولوجية بمعزلٍ عن التشريح والفسْلجةِ والتصنيف ، وغير ذلك ممّا يستوعبُهُ علمُ الطيور الذي يستلقي على المُلْحَظ الدقيق والفحص الكاشف . ومن هذا المنظور استطيع الذهاب إلى أن الطيوريين العراقيين ـ ولا سيّما البصريّون ـ لم يبتعدوا كثيراً عن الصدق العلمي ، ولم يتجاوزوا نقاطَ الرجوع إلى هذا الصدق . وربّما كانت ملاحظاتُهم المورفولوجية التي استغرقت جسمَ الطير ، او مناطقَهُ الظاهرة كالمُنْخرين والمنقار والعينين والجبهة والقفا والجناحين والبطن والرُّسْغ والعَجُز والرَّقَبة والمخالب والساق والفخذ والكتف والذَّنب . واستغرقت كذلك قياسَ الطير . وترامتْ على تناسلِه وعشاشِه وحضانته وتغريده وهِجْرته .. اعودُ لأقولَ إنّ أولئك الطيوريين وإنْ تعسَّر عليهم التصنيفُ العلميّ ؛ إلّا أنّ وصْفَهم المورفولوجي المُعَزَّزَ بالمهارة والبصيرة لم يمنعْهم من البحث عن الحقيقة العلمية في مختبراتهم الخاصة . رغم احتفالها بالموروث الشعبي الذي احتضن ـ جيلاً بعد جيل ـ اخلاطاً من الاراجيف والعجائبيّات ■■

وفي **البصرة** ـ وهي نافذة العراق المفتوحة على الخليج العربي ـ تَزاحَمَ الطيوريون هواةً ومحترفين وعلماء ، وجادوا بحصائلهم الشعبية دون أن يطمعوا بأيّما ثوابٍ بَرّاق ، وكان تَطَلُّعُهم يتدفّقُ على رُقعةٍ جغرافيّة مضمومة على الأهوار والسواحل والمدن والخُلْجان والقُرى المُتَضامّة بين ثغر البصرة وأقاصي الخليج العربي . وكانوا ـ فوق ذلك ـ يَتَباثّون من أسرار الجاهلية أن قبائل تنوخَ حين هَبَطتِ البحرين لَزِمَ مَضاربَهُم غرابٌ في رِجْلَيْهِ حَلْقَتا ذَهَب ، وقد رسخوا على أنّ هاتين الحَلْقَتين إنّما طَوَّقَتا رِجْلَي الغراب توثيقاً لِمِلْكيّة خاصّة ، أو تأريخاً لهجرةٍ ، او تحديدًا لِمسارٍ طويل .

ومن بين أولئك الطيوريين البصريين اشتهر **ابو عثمان الجاحظ** ، ومعاصروه : **حَمُّوَيْه الخُرَيْبي** ، **وابو جراد الهَزارْدَري** ، **ومُثَنّى بن زهير** . وكانوا جميعًا أئمّةً في الوصف المورفولوجي للطيور . وقد رَكِبُوا هذا المنهجَ بِنيَّةٍ طيبة ؛ حين أقلعوا عن الاستطراد الوصفيّ . وميزوا طيورهم بمزايا مورفولوجية تثيرُ الإعجابَ ، **فالطَّيْهُوجُ** عندهم طائرٌ أحمرُ العُنُق والمنقار والرِّجْل ، وما تحت جناحيه اسودُ وابيضُ .. بينما **الحَجَلُ** مُرَقَّش ، أحمرُ المنقار والرِّجْلين . وكانوا إذا تحدثوا عن قِصَر النهار قالوا **إنه اقصرُ من إبهام القَطا او إبهام الحُبارَى** . وقد اتفق **حَمُّوَيْه الخُرَيْبي وابو جراد الهَزاردري** على ان موسم البيادر إذا حَلَّ لم يبقَ في البصرة عصفورٌ إلّا صار إلى البساتين؛ سوى ما أقام على بيضه وفِراخِه، وكذلك إذا غادر الناسُ بيوتَهم، فإن العصافيرَ تَهْجُرُها؛ إلّا إذا كانتْ رهائنَ بَيْضٍ او فِراخ. واستدلَّ هذان الطيوريان على سرعة طَيَرَان الحُبارَى ممّا استقرَّ في حواصلها ، فهما بعد ان شَقّا إحداها وَجدا فيها الحبَّةَ الخضراءَ غَضَّةً لم تَتَغَيَّرْ ولم تَفْسُدْ ؛ على رُغْمِ من منابتها المتنازحة بين نَجْدٍ والشّام والجبال .

وكان **مُثنى بن زهير** ـ كما يقول الجاحظُ ـ إمامَ الناس في البصرة

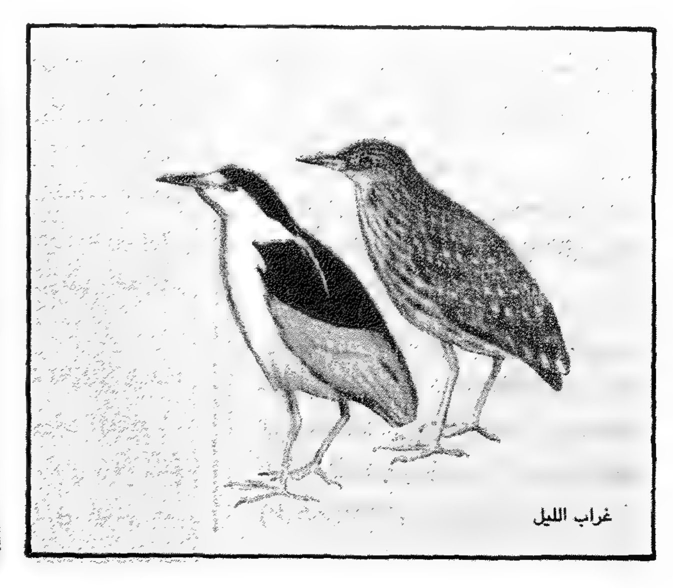
بالحَمَام ، وكان جيّدَ الفراسة ، حاذقًا بالعلاج ، عارفًا بتدبير الطيور الأجنبية ، وممّا قاله هذا الطيوري للجاحظ أنّ **الخُطّاف تبيض مرّتين في السنة ، وتختار لِعُشّها أوثقَ مكان ، وأنّ القَبَجَ والدُّرّاج تبيضان بين العُشْب ؛ ولا سيّما فيما طالَ والتَوَى ، وأنّ الإوزّ إذا سَفَدَ أكْثَرَ من السباحة ، واعتراه في الماء مِثْلَ ما يعتري الحَمَام في الهواء .**

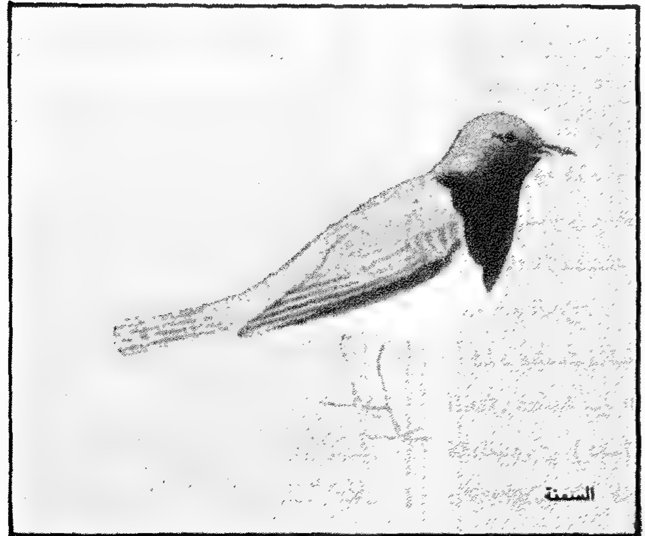
وما لا شَكَّ فيه أن أولئك الطيوريين البصريين ـ على حرصِهِمْ ، وأمانَتِهم العلمّيةِ حِيالَ مورفولوجيةَ الطير ـ جَنَحوا إلى استخدامِ ما يملكونَ من أمشاجٍ فولكلورية في معطياتهم ، **فالسُّمَّانُ** عندهم ـ وهو طائر من الدجاجيّات ـ كان ينـزلُ على بني إسرائيلَ في التيه ، وكانوا يَرْكنون إلى مَنْ يَزْعمُ أن تَسافُدَ **الغِرْبان** هو تَطاعُمُها بالمناقير ، ويكونُ إلْقَاحُها من هذا الوجه (!!) وأنّ عَيْنَ **الهُدْهُد** إذا حَمَلها مَنْ ابْتُليَ بالنسيان فإنّه يتذكّرُ ، وأنّ **الطاووسَ** إذاَ رأى طعامًا مسمومًا فإنّه يرقصُ ويصيحُ ، وأن **السَّلْوَى** إذا سَمِعَ الرعدَ ماتَ ، وأنّ **الديك** يَعْرف المواقيتَ بغير أسْطُرْلاب ، وأنّ الشخصَ إذا ذَبَحَ الديكَ الأبيضَ فإنّه يُنْكَبُ في ماله وأهله ، وأنّ **اليمامَ** يحترسُ من أعدائه بالسَّوْسَن يَتّخذُه في وَكْره ... وأنّه متى فَقَدَ أُنثاهُ لم يَزَلْ عَزَبـاً يأوي إلى بعض فراخه حتّى يموتَ ، وأنّ **القُمْريَّ** فيه من المروءة أنه متى تزوّج لا يبتغي بأنثاه بديلاً .. وغير ذلك من المطارح التي رَتَعَتْ فيها عجائبُ العقل الشعبي .

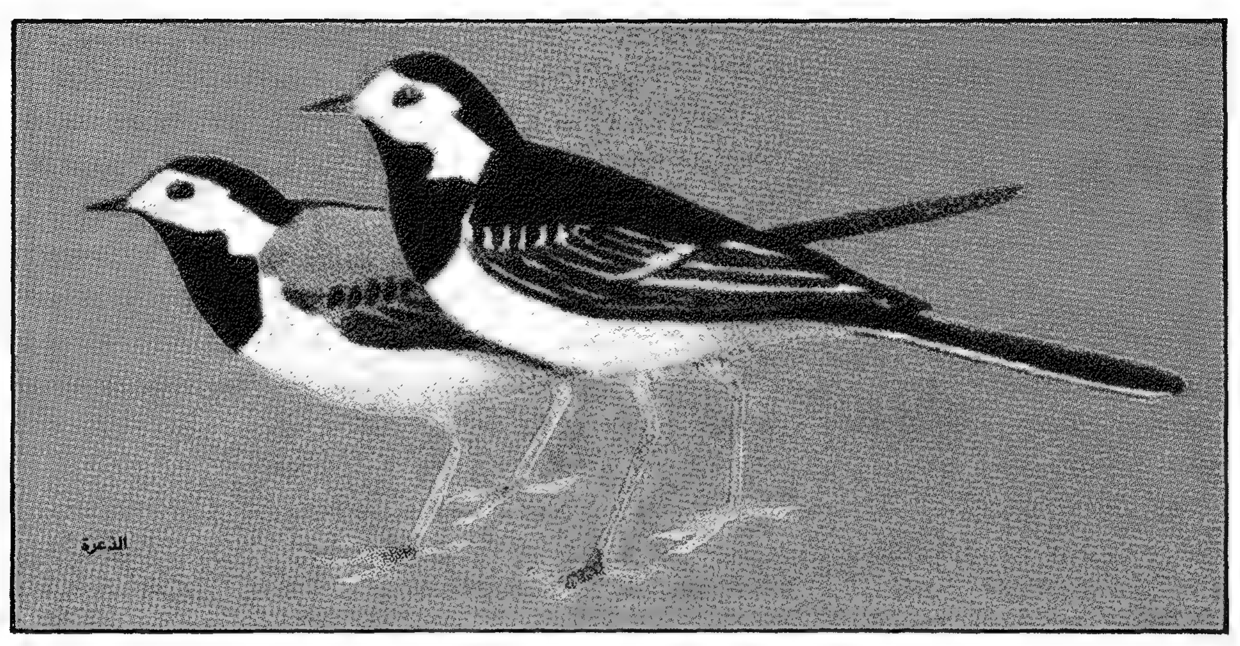
والذي يدعو إلى التأمُّل هو أن الطيرَ الذي استأثر باهتمام أولئك الطيوريين لم يكن في الغالب طيرًا مُقَيَّدًا بجَو البصرة ، وإنّما كان طيرًا خليجيًّا يَتَشَمَّسُ بين البصرة وسلطنة عُمان .. فهذا أبو عثمان الجاحظ يقول : « .. وأي شيءٍ أعْجَبُ من طائرَيْن يراهما الناسُ من أدنى حدود البحر من شِقّ البصرة إلى غاية البحر من شِقّ السِّنْد ، **أحدهما كبير الجُثّة يرتفعُ في الهواء صُعُدًا ، والآخر صغير الجثّة يتقلّبُ عليه ، ويعبثُ به ، فلا يزالُ مَرّةً يرفرفُ حوله ، ويرتقي على رأسه ، ومرّةً يطيرُ على ذُناباهُ ، ويدخُلُ تحت جناحه ، ويخرُجُ من بين رجليه** » .

وفي ضوء هذا المَلْحَظ يمكن **تغليب الطير البصري على عصائب الطيور الحوّامة فوق مياه الخليج العربي ، واعتبارها جميعًا ذوات هويّة واحدة ، وخصائص متشاكلة ؛ على الرُّغْم من التفاوت المورفولوجي الذي يَعْزِلُ طيرًا عن طير** .

تلكم هي أمجادُ الطيوريين البصريين القُدامَى .. ولكنَّ اللاحقين ـ بعد الاحتلال المغوليّ ، وإبّان التسلّط الأجنبي ـ أشاحوا عن عِلْم الطيور ، قانعين ببيعها تجارةً ، وبأكلها غذاءً ، وبتربيتها هوايةً . وقد توازنَتْ هذه الأهدافُ في أسواقٍ ورحابٍ ، كسوق


غراب الليل


السمنة



الجمعة الذي لا يزال حتى هذا اليوم عاجًا بمختلف الطيور ، وسوق محلة المشراق ، وسوق القشلة ، وسوق أبي الخصيب .

تلك فجوةٌ تاريخية سادها الجفاء والركود ، وهَبَطَ خلالها نشاط ذوي الدراية من الطيوريين ، ولم تُسْفِرْ إلّا عن ثُمالةٍ تافهة من الأطاريف والخُزَعْبَل .. ولكن هذا الواقعَ لم يَصمُدْ في حياة البصرة طويلاً ، فقد تبدَّلَ منذ أواخر القرن التاسع عشر حين استأنست هذه المدينةُ وضواحيها وأهوارُها بإقدام رهطٍ من الطيوريين العراقيين والأجانب على رَصْد مورفولوجية الطيور ، ولكنها استهجنتْ تعصبهم مع أسماء الطيور العلميّة وزُهْدَهُم عن أسمائها الشعبية ، غير أنّ **هؤلاء الرهطَ كانوا يُبرّرون اجتهادَهم في هذا الاختيار بأنّ قَطَنَةَ الريف البصري، وأهلَ البطائح والأخوار كانوا يتشاجرون في الخصومة حول أسماء الطيور ؛ بل كانوا يُطلقون الاسمَ الواحدَ على أكثر من نوع واحد ، ويَجْهَلون المؤتَلفَ شكلاً والمختلفَ أخلاقًا من الطيور ، ومن هنا عزوفُهُمْ عن الاسم الشعبي المألوف ، ولياذُهم بالاسم اللاتيني الذي بايعه الفكرُ الغربي على أن يكون الجلبابَ العلمي الذي يميّز طيرًا عن طير . وفي مواجهة هذه البدْعة السائغة تصدّى علماءُ الحيوانِ والمجمعيون العربُ لهذه الأسماء الأجنبية بالتعريب ، فجزاهم اللهُ خير الجزاء .**

لقد مَشَتْ بالمحاولة الأولى في هذا الحقل عُصْبَةٌ من الطيوريين الإنكليز ، كالطيوري (دبليو . دي . كَمِنْغْ **W . D. Cumming**) الذي أبصر عام ١٨٩٩ في أجواء الفاو قبائلَ طيرٍ ، وأفلح في تشخيص أربعة وعشرين ، وكان من بينها : اللقلقُ الأسودُ ، والثُّرْثَارَةُ ، والبَلْقَشَةُ ذاتُ الصدر الأحمر ، والزَّقزاقُ والإسكندراني ، والصَقْرُ الحُرُّ ، والطِّيطَوَى المُغَبَّرَةُ ، وخاطفُ الذباب المطوّقُ ، والقُلَيْعيُّ الأبقعُ ، والعندليبُ ، والبومةُ الصَّمْعاءُ ، والسُّبَدُ الأوربيُّ ، وهازجة البطائحِ .

وفي سنة ١٩١٤ عثر الطيوري هـ . **مايْنَرْتَزْهَاغِنْ** (**H . MEINERTZHAGEN**) على العُقَاب الأَسْفَع في البصرة .

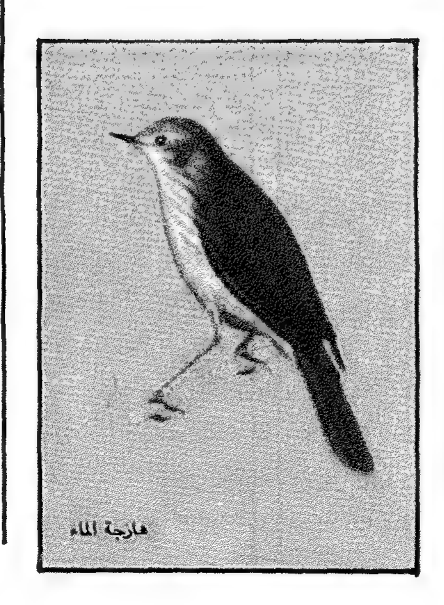
وبعد أربع سنوات استحوذ الطيوري سي . م **ثورنْهِل** (**C.M. THORNHILL**) على الحَذَف المِنْجَلي قرب البصرة . وفي سنة ١٩١٩ أكد الطيوريُّ هـ . ا . ف . **ماغْراثْ** (**H.A.F. MAGRATH**) وجودَ الذُّعَرَةِ في

البصرة . وخلال سنتي ١٩٢١ ـ ١٩٢٢ أشرف الطيوري سي . ب . **تايسْهَرِسْتْ** (**C.B. TICEHURST**) على دراسة اثنين وأربعين طائراً في القورنة والفاو وأهوار البصرة والعُزَيْر والشُعيْبَة وشطّ العرب والبادية الجنوبية والبصرة ، أشهرها النَّوْرَسُ الفضيّ ، وخُطّافُ المستنقعات ، والقطا المُرَقَّط ، والثَّبَجُ المُخَطَّط ، والسَّمّاكُ الأبقع ، والرَّميزُ ، وهازجةُ الماءِ ، والدُّرّاجُ والمُرَعَةُ المنقَّطةُ ، وديكُ الغاب ، والجُهْلُولُ ، وكَرَوانُ الماء ، والهدهُد ، ودجاجُ الماء ، والغَطّاسُ الصغيرُ ، وغرابُ البحر الأسود ، والوَرْدَةُ ، وأبو منجلٍ الأبيضُ ، والبطُّ ، ومَلِكُ العُقبان ، والشاهين ، وأبو اليَسْر .

وفي سنة ١٩٥٣ وَقَعَ الطيوريُّ الأمريكي (لِي . ر . **جونْسُونْ** **Lee R. Johnson**) على مالك الحزين الأرْجُواني في العُزَيْز ، والحمراويّ بين البصرة والعزير ، واستطاع الطيوري الإنكليزي (سي . **بوزْوِلْ** **C. Boswell**) الذي كان أستاذًا في كلية الطب العراقية سنة ١٩٥٦ أن يقدّم وصفًا مورفولوجيًّا لستة طيور شاهَدها في البصرة وشطّ العرب والزُّبَيْر ، أشهرها عُقابُ البحر ، والعُوَيْسِقُ ، والبُقْوَيْقَةُ . وفي تلك السنة أيضًا شاهد الطيوري الإنكليزي (ج . ا . **ماكيخ** **J. A. Mcgeoch**) ستة طيور في البصرة والشعيبة والمعقل ، أشهرها السُّنُونُو ، والدُّجُ المطوّقُ ، وهازجةُ البادية . كما عثر الطيوري الإنكليزي (إ . ا . **شابْمَنْ** **E. A. Chapman**) في الوقت نفسه على خمسة طيور في البصرة والفاو والشعيبة ، أشهرُها السَّلْوَى ، والوَرْوارُ الأوروبي ، والسُّمْنَةُ . وسجّل عامُ ١٩٥٦ محاولةَ الطيوري (هـ . ج . **مُورْ** **H. J. Moore**) وكان ضابطًا في الجيش ، الإنكليزي ، في معرفة ستة طيور في الخميسيّة ، وشطّ العرب ، والشعيبة ، والبصرة ، والمعقل ، أشهرها النُّحامُ ، وأبو خُصْلة ، وعَقِيبُ السهول ، وخُطّافُ الشواطىء .

وفي سنة ١٩٥٨ شاهَدَ الطيوري الإنكليزي (ب . ل . **سيغْ** **B. L. Sage**) في البصرة السَّمّاكَ الأخضرَ او الرَّفْراف .

وانتهى هذا الرِّيادُ البارعُ بجُهْدٍ عراقيّ بذله الطيوري المرحوم **بشير اللوس** الذي كان مدير معهد التاريخ الطبيعي وأستاذ علم الحيوان في جامعة بغداد حتى سنة ١٩٦٧ . فهذا الرجلُ عند تَجْواله في انحاء البصرة ، والفاو ، والأهوار ، والقورنة ، والزبير ، والشعيبة ، استطاع ان يَسْتَرفدَ عشرين طيرًا ، ويستلهمَها الخبَرَ اليقينَ عن صفاتها ومنازعها ، وكان الأشهرَ من بين طيوره : قُنْبُرَةُ البادية ، وغرابُ الليل ، والتُّمّ ، والمُزَّةُ الباهتة ، والببَّغاءُ المطوّقة ، والبرهان ، والأبلقُ الأبقعُ .


هازجة الماء

وإزاءَ هذه الطيور التي كانت معقدَ اهتمام الطيوريين المذكورين ؛ لا بأس من القول إنّ أسرابًا من الطيور استطابتْ مناخ الخليج العربي ، ورَغْدَ عيشِها في البصرة ، وخور موسى ، وجزيرة بوبيان ، ومصبِّ شطّ العرب ، وجزيرة وربة ، وخور عبدالله ، وجزيرة بونة ، وأجواء مسقط عُمان ، وسواحل الخليج ، وجزيرة طُنب ، والفاو . وفي هذا المجال استقصى الطيوري **بشير اللوس** البَجَعَ الابيض ، ومالكًا الحزين الرماديّ ، والطِّيطَوَى الكَرَوانيّة . واستمكن الطيوري الإنكليزي **تايسْهَرِسْتْ** من مالك الحزين البحري ، وأبي مِلْعَقَة ، والعُقاب النَّساري ، والحُنْكُور ، وخُطّاف البحر المُلَجَّم . وانتجع الطيوري **شابْمَنْ** البَيُوضي الصغير . واستهدف الطيوري **ماكيخ** الواقَ الأبيضَ . واقبل الطيوريون **جونسون وبوزْوِلْ وما يُرْتَرْهاغِنْ وكَمِنْغْ** على أبي قِرْدان ، وزقزاق الرمل الكبير ، وخُطّاف البحر الصغير ، والكَرْكَر القُطبي .

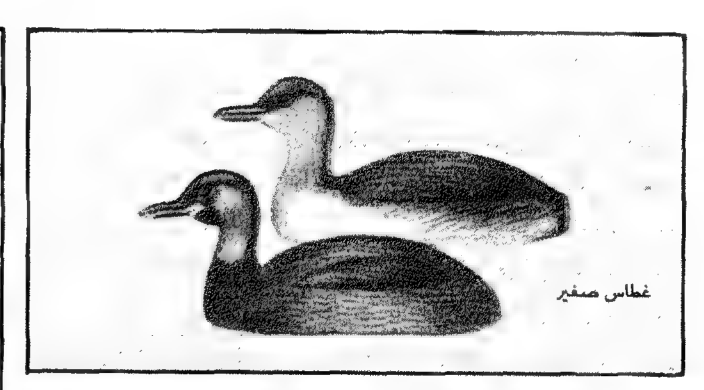
بعد هذا الاستطراد غير الماتع أجدُني محمولاً على الاعتراف بأنّ ما قُلْتُهُ حتى هذه اللحظة لا يستقيم إلّا تمهيدًا لمضمون بحثٍ يدورُ حول طيور البصرة التي اختزنت الذاكرةُ الشعبية أسماءَها وما خالطها من تهاويل . والذي أغراني بالتسلل إلى هذا الموضوع هو اطّلاعي على مخطوطةٍ قديمة شرع العلّامة الأب انستاس ماري الكرملي في تاليفها سنة ١٨٩٤ ، واورثَها جيلَنا شهيرةً بـ **الغُرَر النواضِر والدُّرَر الزَّواهِر**



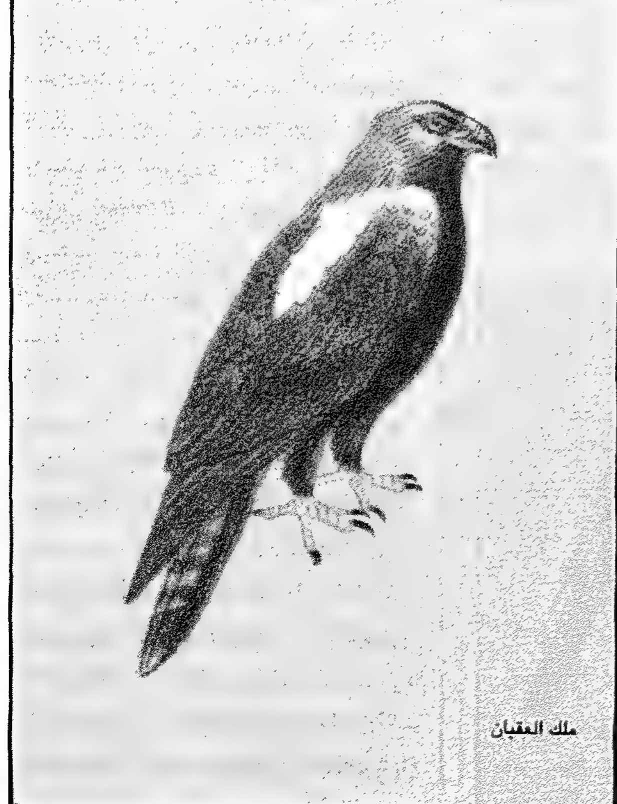
ففي هذه المخطوطة - وضِمْنَ الصفحات - ٢٦٠ - ٢٦٧ - عثرت على لائحة محتوية على اشهر طيور البصرة ذَيَّلَها الأبُ الكرملي بقوله : انشأ هذه الفوائدَ والملاحظات حضرةُ رشيد افندي جبران حينما كان في البصرة ، وهي اسماء الطيور كما هي معروفة عند اهالي تلك البلدة ، وكان قد ارسلها إليَّ في سنة ١٨٩٨ .. كافاه الله كلَّ خير .

وهذا النصُّ الواضحُ يؤكّدُ للمُتَفَلْكِرينَ أن المدعوَّ بـ رشيد جبران - هذا الطيوري المجهول الذي استغلقتْ عليَّ حياتُه وجنسيّتُهُ - كان طيوريًّا ذكيًّا ، وكان يعايشُ في البصرة الطيوريَّ الإنكليزيَّ كَمِنْغ الذي ألمعتُ إليه في تمهيدي . وممّا يجدر بالتنويه أن رشيد جبران - على الصعيد الفولكلوري - دوَّنَ أسماءَ الطيور سنة ١٨٩٨ ؛ بينما دَوَّنَ كَمِنْغ - على الصعيد الأورنيثولوجي - أسماءَها باللاتينية سنة ١٨٩٩ . ويبدو أن هذا الطيوري العربي لم يُقِمْ أيَّ وزنٍ لأحدوثة الطيوري الإنكليزي ، وإنّما اعتصم بما للطيور من أسماء شعبية رغْمَ ادّعاء الطيوريين الأكاديميين بأنّ تلك الأسماءَ لا يَصِحُّ الركونُ إليها ، وأنها تَحْفلُ بالتشويش والالتباس ، وتتفاوت بين منطقةٍ ومنطقة .. وبين طيرٍ وطير ، في حين أنّ الطيوريَّ الإنكليزي كان صارماً ، لا يجامل الاسمَ الشعبي ، ولا يفرِّطُ بالتصنيف العلمي الذي يحكُمُ النوعَ ، والضَّرْبَ ، والصِنفَ ، والرُّتبةَ ، والفصيلةَ ، والجنسَ .

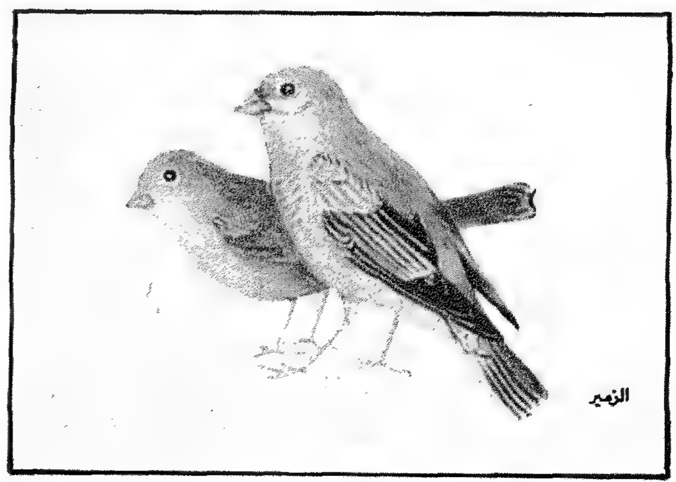
ومهما يكن من شيء فإنّ رشيد جبران وكَمِنْغ قد تقاربا ، وتلطّفَ أحدُهما بالآخر في مواجهة عادات الطير وتوزيعه ، وإزاء مورفولوجيته المجموعة على الوصف والقياس .



غطاس صغير



ملك العقبان



الزمير

وأيًا كان مدى الخلاف أو الوفاق بينهما فإنّ لائحة رشيد جبران الطيورية هي قِوامُ هذا البحث ، وإنني سأعرضُها في هذا المضمار الشعبي كما وردتْ في المخطوطة وبأمانة علمية .. وهذا هو نصُّها :

لائحة محتوية على أشهر طيور البصرة

١ - **أبو بُكَيْع** - أبو بقيع - بطنه وظهره أبيض . ورأسه وجناحه ومنقاره أسود . وطوقٌ دائر رقبته أبيض . ورجلاه كرجلي الحمام . وهو أعلى قليلاً من الدجاجة . يأكل الحبوب في موسم التّمن ، في بلعومه دَقْلة تمنعه من أكل التمر المغرم به . ولا تطيب الدُّمَّلة إلاّ بعد التمر ليأكل الحشف فقط . وهو لا يؤكل .

٢ - **أبو الزِعْر** - أبو الزِعْر ، الزعترة - ملقّب بشيخ الطيور ، وهو أصغرها . وهو نصف العصفور جسدًا لكن ذيله أطول قليلاً ، ويعيش في الأشجار الصغيرة . وسبب تسميته هذه هو أنه قيل أن يوماً صار السباق بين الطيور على مَنْ يطير أعلى الجميع ، فحدّدوا نقطة في الفضاء ، ومَنْ يصلها أو يفوقها ، فيكون أوّلهم ، فالطيور كلها لم تقدر على وصولها ، فأبو الزعر اختفى تحت أجنحة أبي نعيج الماء ، فلما هذا وصلها تقريباً لم يقدر ، فهبط وأبو الزعر خرج من أجنحته وطار وفاق النقطة المحدودة ، وأطلق عليه من ذلك الحين اسم شيخ الطيور .


مالك الحزين الارجواني

٣ - **إبْعَيّ** - بعيّ : أكله على الحبوب غالبًا ، وريشه أسود لكنْ به نقط أشد سوادًا ، ولا يأتي إلاّ في مبادىء الحصاد . ولا يقوم بالبصرة إلاّ شهرًا أو شهرين ، وباقي أيامه يقضيها في العراق إلى نواحي بغداد ، منقاره أطول من العصفور ، هو أعلى وأكبر وأسمن من الجهلول ، ورجليه سود أطول قليلاً من العصفور وترى جماعة وافرة منه على نخلة واحدة وفي هذه الأثناء يُصطاد ، يؤكل .

٤ - **إحْمَرّ** - حِمِرّ : منقاره قدر شبر غليظ ، ورأس منقاره حادّ كالحربة يقتل به السمك في الأهوار . وإذا طار لا يعلو ؛ بل يرفّ على وجه المياه . أرجله طويلة ، ومحيوكة حمراء . وعلوه كاللقلق ؛ لكن جسده أخشن ، ريشه متنوع بين الأحمر ، والأبيض ، والأسود ، والأصفر . صيده في غاية الصعوبة . وهو مرغوب جدًّا ؛ لنعومة ريشه، ولذة لحمه . وهو أيضًا نادر الوجود ، ويشتري الواحد لا أقلّ من ليرة واحدة . يحكى أن واحدًا كان مغرماً للغاية في صيده ، فعجز بعد التجربة على رميه بالبارود ، فأخذ خشبة صغيرة ، وصار يلحقه في المياه الهورية ، أخيراً لم يجد حيلة على مسكه إلاّ أن يمشي تحت الماء ويقبضه من رجليه ، ففعل ، ولما لزم رجليه صار الإحْمرّ ينقر رأسه بشدّة حتى إن المنقار انغمس برأسه ولم يخرج ، فبعد ثلاثة أيام أهل هذا الأعرابي وجدوه مائتًا ومنقار الطير خارج من فم الصّياد ، والطير أيضاً مات معه .

٥ - **إرْخَامَة** : هو أصغر من الرخيوي ، ينفش شعره[1] المهدول على كتفه لمّا يأتيه إنسان ، وهذا الفرق بينه وبين الرخيوي .

٦ - **إرْخوي** : أصغر من الزرّيكي ، لكنه أحمر على قهوايي ، وهو كزرّيكي صغير . أكله على السمك .

٧ - **إروي** : طير كبير ، نادر الوجود ، شكله كالبط الكبير[2] .

٨ - **إصْليلَنْك** : يعيش غالبًا فوق أشجار التوث أو النخل التي تحتها ماء . ويأكل سمك ناعم ، وذلك بينما هو طائر يرى في الماء السمك وينزل





عليهـا بدون حسّ ، ولا تفـلت من فمـه . رجليـه سود كرجل الحمام . وريشـه أسـود وأبيض في غايـة اللطف . منقـاره كمنقار البهايري ، لكن أصغـر وأعوج أكثر ، فهو مثل الحربة ، وجسده يكبر فرخ الحمام ، يؤكل .

٩ ـ **إمْجَامَل** : هي بطّة بيضاء فيها نقـط سود ، تغتـذي من الحشرات خصوصاً من الزوري ـ وهو السمك النـاعم ـ وأيضـاً من الضفـادع ، ولحمها لا يؤكل ، تعيش في المياه وعلى السواحل .

١٠ ـ **إم جبية** : ظهره أملح ، وبطنه بيضـاء ، وراسـه أملح ، ورجلاه زرق وسـود ، ومـنـقـاره أسـود وطويـل ، ورقبته كالبيوضي ، يأكل السمك ويأوي الهور والشواطيء في الشتاء ، والجبال في الصيف .

١١ ـ **إم الدويجـات** : تعيش في أشجـار البـردي والقصب ، وفي الماء ، وصوتها عالي ورديء ، وهي أكبر من العصفور ، وتشبه الباقي العصفور الدوري . تؤكل .

١٢ ـ **برشـة** : بطة صغيرة ، وريشها أسود غالبًا على رمادي .

١٣ ـ **برهان** : لونه أزرق على أخضر ، راسه أحمر وبه طرّة . لحم الجلدة حمـراء ليس بهـا ريش . منقـاره أطول من الحمام وأقوى ، وأحمر فاتـح ، ورجـلاه حمـر ، وعلوهـا خمسـة أصـابـع . كبره كالديك المـتـوسـط . يأكـل الـسـمـك والضفادع . وأكثر ما يكون ـ أكله من[٣] ـ الزبالة والوسخ كالدجاج . يقلع الجتّ[٤] ، ويريد يؤذي كل من يراه ، وهو يعرف صاحبه . ويلقط كل شيء صغير كالخاتم ويسلمه لصاحبه .

١٤ ـ **بريـزجي** : منقـاره كمنقـار البشّة[٥] . شكله كلّه أسود . وهو بقـدر الحمام لكن أقل طولاً . وله أربع أصابيع محيوكة إلى وراء . يؤكل .

١٥ ـ **بُغَيْلي** : كله أسود . وهو أعلى من الوزّة بقليـل ، ورجليـه كرجليها ، ومنقاره مثل منقار الزريكي ، وهو كل وقت على وجه المياه . يؤكل .

١٦ ـ **بهايري** : يؤكل . منقاره طويل أسود وناعم ـ ليس كالبط ـ وراس منقاره أعوج قليلاً ليأكل به الدود في الشـواطيء والخبز المطروح في المـاء . وله ثلاثـة أصابيـع ذات أظافير حادّة طويلة ورفيعة جدًا . وهـو أطول من الحمام بواسطة[٦] رجليه ، لكن جسده بقدره ، ظهره أملح . كتفه أحمر مع رقبته قليلاً . رأسه ومنقاره أسود .

١٧ ـ **جـجـايـلي** : طير أكـبـر من العصـفـور ، ريشـه أملح أبيض وأسود ، رأسه أسود . ذيله كذيل العصفور وباقي شكله كالعصفور أكبر ـ منه[٧] ـ بالنسبة ـ إليه ـ[٨] ويعيش بالبر .

١٨ ـ **جَشْمـة** : هي بكبـر الوزّة لكن أسمن ، وتـطير . رأسهـا وظهرها أملح . ريشتين أو ثلاثة سوداء في كل جنح والباقي أسود .

١٩ ـ **جهلول** : أكبـر من العصفـور بقليـل . دائـر عنقه أسود . رجله ومنقـاره كشكـل البهـايـري لكن أصغـر بالنسبـة إليه ، أكله مثل البهايري في الطين على السواحل . يؤكل .

٢٠ ـ **حبار** : جنس الدّراج لكن أطول وأكبر وأسمن وألذ ، لا يعيش إلا في البراري . وطبعه كالدراج . غذاؤه الحبوب والجراد الصغار .

٢١ ـ **حُبيّة** : نوع من البيوضي أملح على صفار .

٢٢ ـ **حذّاف** : بطّة أصـغـر من البـريـشـة . رمـاديـة لكن راس منقارها أعرض من منقار البريشة وأسود قليلاً .

٢٣ ـ **حَوْم** : هو أكبر من حوم الهمّاش لكنه قليلاً على سواد .

٢٤ - **حَوْم همّـاش** : طير أملح . أكبر من الباشق . وهو من هذا الجنس .

٢٥ - **خُضَـيْري** : صدره أحمـر . وظهره أحمر ، وجناحه سود فيها بعض ريشـات بيض . والرأس والرقبة خضراء .

٢٦ - **خضري غاك** : وهـو فحل الغاك . والغاك أبيض وأملح . أكبر من الحمام ، وباقي شكله وانواعه كالحمام . وأكله على السمك . وهو لا يؤكل .

٢٧ - **خطّاف** : فرّار . واسـمه بالفرنساوية أسود وأملح .

٢٨ - **ديـدو** : طير كبير جدًّا . رجلاه منسوجة . يعيش في الهور . ولم ير مثله في البصرة إلّا مرة أو مرتين من مائة أو مائتين سنة . وهو الآن في شواطىء افـريقيـا واوقيـانيـا . اجنحته أطول من ذراعين .

٢٩ - **ركَـايصي** : منقاره اسود مثل البهايري . وريشه اسود وابيض . وفوق عنقه ريشتان واقفتان سود كالهدهد . وهو بقدر فرخ الحمام . ورجليه أصفر من الجهلول . يأكل السمك الصغار . ويطير راقصاً .

٣٠ - **زرّيكَي** : أزرق وابيض قليـلاً .


عقاب البحر

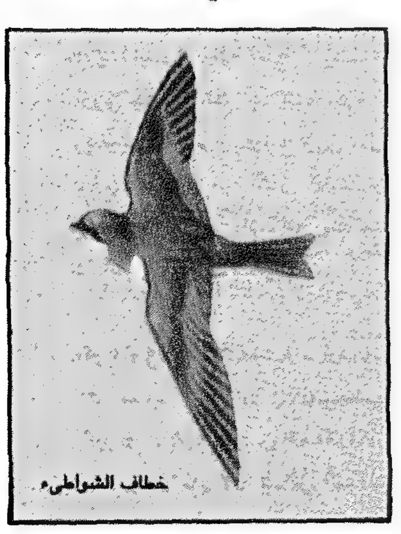
ورجـلاه طوال . وهو أقل علوًا من اللقلق . ومنقـاره كاللقلق أسود . أكله سمك جرّي وضفادع . رقبته أطول من رقبـة اللقلق ، واسـمه ببغداد الشهيبي .

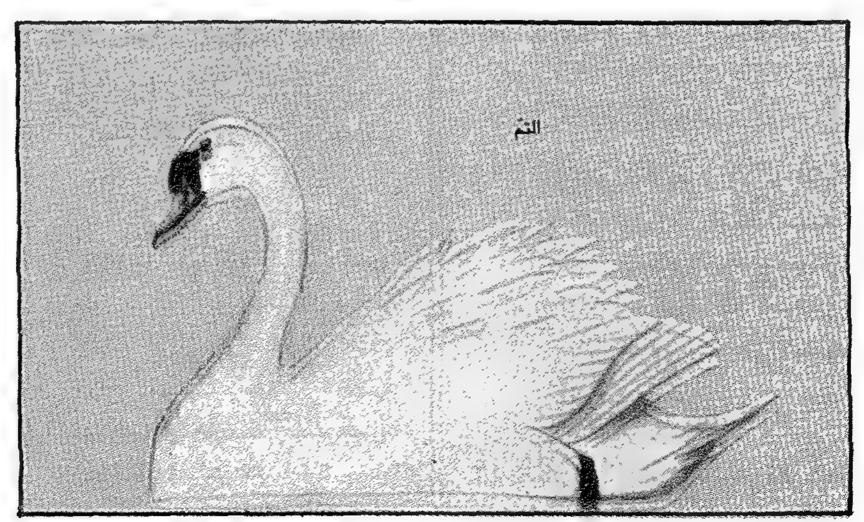
٣١ - **سُمَّيْني** : طير اصفـر ، راسه اسـود ، رجـلاه سود . وهو بقدر الجحايلي . منقاره أسود . ويشبه الباقي الجحايلي .

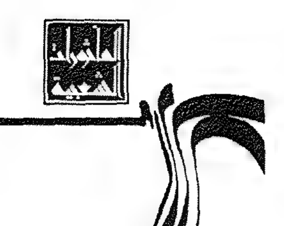
٣٢ - **شُوُولي** : اكبر من الجحايلي . وكله ابيض . لكنْ رجـلاه وراسـه حمـر . وذيـله اطول من ذيـل الجحايلي . يأكل الجراد . ويعيش بالبر . ومنقاره كمنقار الجحايلي . يؤكل .

٣٣ - **صقيـل الفـأر** - او صُقَـيْر تصغير صقر : نوع من البومة تأكل الفأر .

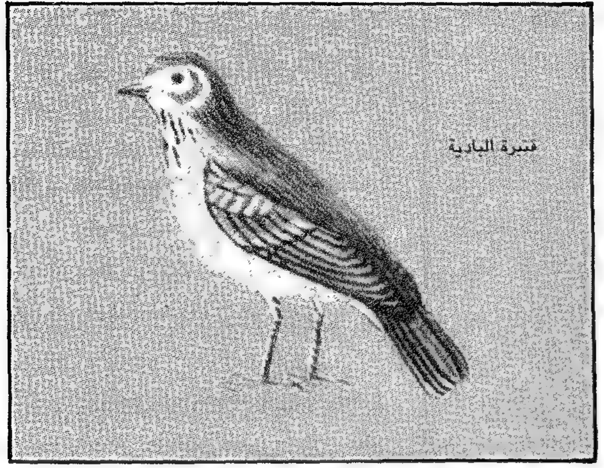
٣٤ - **صيـومي** : كله أبيض . وهـو


خطاف الشواطىء


التم







نوع من البيوضي . وهو مثله لكن أصغر وأقل بياضاً . أكله السمك .

٣٥ ـ **ططوة** : هي بقدر البيوضي لكنْ رجلاها أطول . ومنقارها أملح أطول من البيوضي . تعيش في الشواطىء على السمك ، جناحها سوداء . وبطنها وظهرها بيضاء ، ورقبتها سوداء .

٣٦ ـ **طلطول** : بقدر البلبل لكن ذيله طول شبر ، وكله أملح . بيضه ازرق جدًّا متقّش بنقط سود . ويضرب به المثل ـ عيونك زرق مثل بيض الطلطول ـ يأكل الثمر والحبوب . وباقي أشكاله وطبائعه كالبلبل في جميع الأشياء .

٣٧ ـ **عرموط كَصب** ـ أرمود القصب : يعيش في القصب والبردي . كبره أقل من الحمام لكن أعلى منه قليلاً . يأكل السمك



والجراد . صغير . وهو أملح وأصفر . منقاره ورجلاه كالحمام . يؤكل .

٣٨ ـ **عُوَيْد اللنج** : منقاره أسود طول شبر ، ليس بشكل منقار البطة ، رجلاه طويلة . وعلوه نصف ذراع . وجسده صغير . ظهره أسود . رقبته بيضاء . جناحه سود مع رجليه . يأكل السمك والدود .

٣٩ ـ **عُوَيْد الجرناص** ـ القرناص أو القرناس : مثله لكن أصغر .

٤٠ ـ **عويد بحر** : أكبر من البهايري . وهو أبيض وأسود والباقي كالبهايري . يأكل سمك . يؤكل .

٤١ ـ **غرنوگ** : منقاره مثل منقار البهايري . وعلوه أعلى من البهايري . ريشه كله أبيض وقليلاً أملح في الآخر . يعيش على السمك . يؤكل .

٤٢ ـ **غوصي** : لا يعيش إلّا على الماء ، ولا يقف على البرّ أبدًا ، بل يغطّ بالنهر . رجلاه للوراء ومحيوكة ، وهو شبه الوزّة لكن أصغر . ويختلف ريشه بين الأسود والأبيض . يؤكل .

٤٣ ـ **كَارّ** : طير يشبه البيوضي لكن أكبر

وأعلى ، وريشه ورجلاه سود ، يؤكل .

٤٤ ـ **گاصوص** : وهو جنس من الفرار لكن أصغر . ولونه كلونه . يؤكل .

٤٥ ـ **گصة** : يأكل الحبوب والدود . علو رجليه أعلى قليلاً من الحمام ، وهي ملحاء ، وهو أيضاً أملح لكن منقاره أسود . والباقي كطبع الحمام . يؤكل .

٤٦ ـ **كُفّة** : لا تؤكل . ظهرها أملح . ورجلاها حمر . وتغتذي بالسمك . وهي بقدر الدجاجة . منقارها مثل منقار الأرخامة لكن أقصر قليلاً . ورجلاها مثل رجلي الحمام .

٤٧ ـ **لبّاد** : وهو شبه العصفور لكنه أملح مشبع . وذيله أطول قليلاً من العصفور .

٤٨ ـ **مَصُو** : له أربع أصابع . وهو كشكل الدجاجة لكن أنعم وألطف . وشكله أسود وأملح . يأكل السمك . منقاره كالدجاجة . يؤكل .

٤٩ ـ **مُغَرْفي** : أسود مشبع . وهو من جنس الحذاف . رجلاه قصيرة جدًا . يغطّ ويرفّ على وجه الماء . يؤكل .

٥٠ ـ **مليه الرعيان** ـ معناه : ملهّي الرعيان : وهو طير بقدر الحمام . يعيش في القفر . وأكله في الزبل والروث ـ فشقي ـ رجله ومنقاره كالحمام . وريشه قهوايي كله . ويضرب به المثل ـ لا يطير بعيد ، ولا يقبض بالإيد ـ أي يعذّب الصيّاد ويلهيه . لا يؤكل .

٥١ ـ **مُنَيْجْلي** : شكل الوزّة لكن ظهره وجناحه سود . وكتفه أبيض . ورجليه سود . ومنقاره كالمنجل . وبعضاً يصير أبيض وأصفر .

٥٢ ـ **مهلهل** : رأسه ومنقاره وبطنه ورجلاه حمراء لكن ظهره أخضر . يأكل السمك . وهو أصغر قليلاً من الحمام لكن منقاره طويل . وليس له ذيل ، وإن كان فلا يذكر[٩] .

٥٣ ـ **وردة** : قدر الوزّة . ورجليها قصار كالوزة وملحاء . رقبتها طويلة ورفيعة ـ شبر ونصف ـ وهي سمينة وعيونها زرقاء . ورقبتها ملحاء وظهرها أسود . تأكل السمك . منقارها أقصر من الإحمرّ . كشكل ، البطة ، ويؤذي إذا يَضرب به .

٥٤ ـ **هُرّبان** : أصغر قليلاً من الوزّة الاعتيادية ، دائر عنقها أحمر ، ظهرها وكتفها سود . ومنقارها أحمر وبطنها بيضاء .

هذا هو المِسْرَدُ الذي أظَلَّ طيورَ البصرة في أواخر القرن التاسع عشر .. ولكن الأب الكرملي زَرَعَ في نهايته مَلْحَظًا ، هذا نصه :

وهنا كم اسم ما قدرت على استحصال تفسيرات عليهم : كلبَ الطير ، إزْوي عزّ الحسين ، كَوْشر ، إهليجي

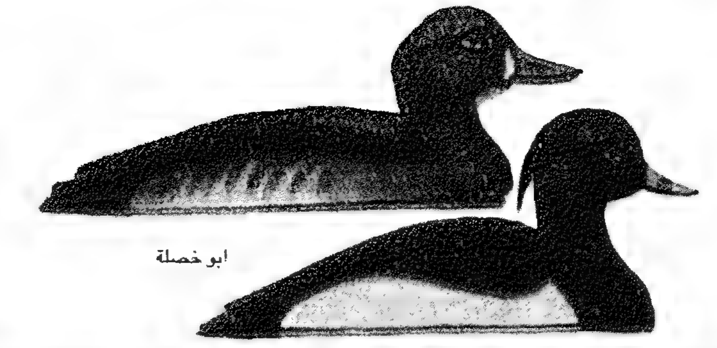
وأنا شخصيًّا كلّفت الأستاذ **صادق هامل** ـ معاون المدير العام في دائرة المكتبة الوطنية ببغداد ـ أن يستطلع شيوخ الأهوار وأعيان الريف البصري ما يرونه في هذه الطيور ، فكانت الحصيلة أن **الإهليجي** طير أملح ، ومنقاره طويل . ورجله طويلة وعارية . وعينه سوداء . وهو ضعيف البنية . ويوجد في الأهوار . وأن **الكوشر** ـ أو الكوثرة ـ يشبه الدجاجة المائية ولكنه أصغر حجماً ، لونه أملح يميل إلى السواد ، ومنقاره أملح وعريض . ورجله تشبه رجل دجاجة الماء . عينه سوداء ، وذيله أملح ويوجد في الأهوار . وأن **غرّ الحسين** ـ لا عزّ الحسين كما توهم رشيد جبران ـ طير ، ريشه منقش ، أبيض ، وأحمر ، وهو يشبه الدُرّاج ولكنه أكبر حجماً منه . منقاره اعتيادي ، وعينه واسعة كعين الغزال ، وذيله اعتيادي ، وهو طير برّي جميل ، يوجد في البصرة .

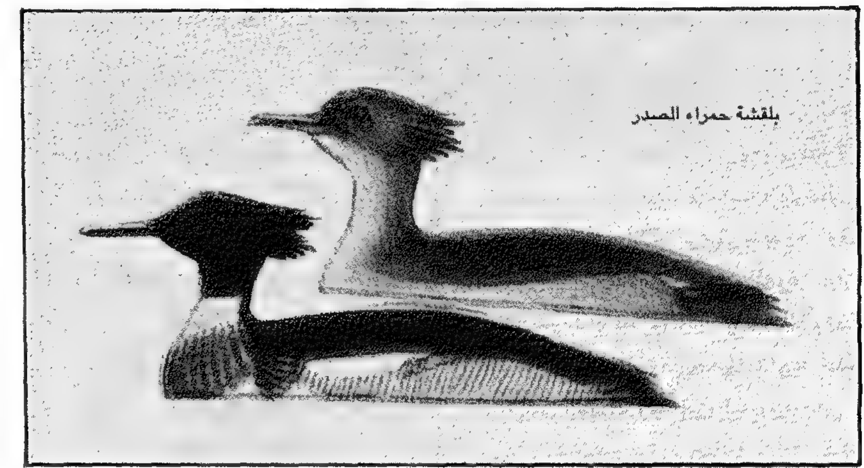
* * *

ويبدو أن الأب الكرملي رجع إلى زميله رشيد جبران يستوضحه عدداً من الطيور التي وردت في ذلك المِسْرد ، فأجابه بما هذا نصّه :

فوائد وتتمة :

١ ـ مِلْهِيَّة الرعيان أو امْـلَهْـيَـة


ابو خصلة


بلقشة حمراء الصدر

الربيان ـ كما ذكرتم ـ هو نوع من البوم صغير .

٢ ـ أبو الزعِرّ أو أبو الزَعَرّ يلعّب ذيله كما ذكرتم .

٣ ـ إرْخامَةٌ عكس ما ذكرتم ، هي كما وصفتها تعيش بالماء ، ولا تأكل الجيف ، ولا يسمع له اسم رخمة قط هنا .

٤ ـ اللباد والططوة يصيحان غالباً .

٥ ـ من جميع أنواع النسر التي عددتموها لا يعرف منها هنا إلا العطاب وأنواعه ، والطُسَّيْلة المسماة عند البصريين طِسّلة ، ودجاج الماي ، وإهليجي ، وسميجي هو كالغاك لكن أصغر قليلاً ، وأشد بياضاً ، ورجلاه ومنقاره حمر .

٦ ـ غرنوك : ليس كما تفكرون ، بل كما ذكرت ، أي ظهره أحمر قليلاً ، وأجنحته بيض بها ريشات سود ، ريشه الآخر رمادي على بياض .

* * *

واختتم الأب الكرملي فوائدَ رشيد جبران بما هذا نصّه :

تنبيه :

انشأ هذه الفوائد والملاحظات حضرة رشيد افندي جبران حينما كان في البصرة **وهي أسماء الطيور كما هي معروفة عند أهالي تلك البلدة ، وكان قد أرسلها إليّ في سنة ١٨٩٨ كافأه الله كل خير .**

كاتبه الأخ انستاس ماري الكرملي
الحافي المرسل الرسولي في بغداد

* * *

ويسعدني في نهاية المطاف أن أدعو أهل التراث الشعبي في دول الخليج العربي إلى تنظيم مِسْرَدٍ جديد لطيورهم ، يتّشح بالأسماء الشعبية ، وضوابط التصنيف العلمي المورفولوجي ، الشاملة وما يحوم فوق هذا كلّه من لوازم فولكلورية ، كما أدعوهم إلى استحثاث الهمم على إعداد دراسات شعبية ، على صعيد إتيمولوجي **ETYMOLOGY** لإرجاع تسميات طيورهم إلى أصولها .

الشرح

(١) يقصد : ريشه ـ الكرملي .
(٢) هذه المعلومات في هذا الطير ليس كافية ، سأحصل على غيرها ـ الكرملي
(٣) الزيادة بين المعقفين من الأب الكرملي .
(٤) القت ـ الكرملي ـ .
(٥) هي الوزة ـ الكرملي ـ .
(٦) أي : لطول ـ الكرملي ـ .
(٧) الزيادة من الكرملي .
(٨) الزيادة من الكرملي .
(٩) يريد أن يقول : وإن كان له فلا يكاد يذكر ـ الكرملي ـ .

دعوة إلى الالتحاق بدورات تدريبية متخصصة

■ ينظم مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية سلسلة دورات تدريبية متخصصة لأبناء الدول الأعضاء من الجنسين ، وذلك لإعداد جامعين ميدانيين ، وتأهليهم للعمل الميداني كل في موقعه ، بقصد جمع مواد المأثور الشعبي .

شـــروط الالتحاق :

- أن يكون المتدرب من مواطني إحدى الدول الأعضاء في المركز وهي : دولة الإمارات العربية المتحدة ، ودولة البحرين ، والمملكة العربية السعودية ، والجمهورية العراقية ، وسلطنة عمان ، ودولة قطر ودولة الكويت .
- أن يكون لديه حصيلة ثقافية عامة يستطيع من خلالها متابعة تلقي المادة التدريبية بيسر .
- أن يكون أحد المهتمين بالتراث الشعبي ولديه استعداد للتعاون مع المركز في هذا المجال .
- أن يقبل الالتحاق بدورات تدريبية متقدمة في فترات لاحقة بأي مكان يختاره المركز .

ملاحظـــــات :

- تعقد الدورات إما في دولة المقر أو إحدى الدول الأعضاء الأخرى .
- يمنح المركز المتدرب تذكرة سفر مرجعة إلى مقر عقد الدورة ونفقات الاقامة .
- يمنح المتدرب عند نهاية كل دورة شهادة معتمدة من المركز باجتيازه الدورة .
- يمنح المركز مكافآت مالية نظير تكليف المتدربين بأعمال الجمع .
- تُجَمَّع كافة الطلبات المقدمة ويتم اختيار المتدربين حسب تخصصاتهم ، وحاجة المركز ، ومواقع إقامتهم . وعند اختيار المتدرب يتم إشعاره بموعد ومكان عقد الدورة ومخاطبة جهة عمله .

إجراءات الالتحاق :

للراغبين في الالتحاق بهذه الدورات ملء الاستمارة المرفقة بالإعلان وإرسالها بالبريد إلى العنوان التالي :

وحدة العلاقات الثقافية

مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية

ص . ب : ٧٩٩٦

الدوحة - دولة قطـر

الاســــــم : ....

مكان وتاريخ الميلاد : ....

الجنسيـــــة : .... رقم جواز السفر : ....

تاريـــخ الأصـــدار: .... تاريخ الانتهاء : ....

المؤهــل الدراســي : .... الوظيفــة : ....

جهـــة العمـــل : .... مكان الاقامــة : ....

الهاتـــــــف : ....

العنـــــوان : ....

....

الاهتمامـــــات : ....





حسين قدوري

النذور
في
لعب وأغاني الأطفال الشعبية





■ ■ من خلال المسوحات الميدانية التي أجريتها منذ عام ١٩٧٤ حتى عام ١٩٨٥ وعلى امتداد جغرافية العراق للمناطق الآهلة بالسكان العرب فقط ـ حيث أجلت المناطق الأخرى لوقت لاحق ـ لاحظت أن بعض لعب وأغاني الأطفال الشعبية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعادات وتقاليد المجتمع العراقي . ومن هذه عادة النذور التي ترد في أغاني الترقيص التي تتغنى بها الأم لطفلها لملاعبته ومداعبته . كذلك ترد في بعض الألعاب التي يمارسها الأطفال أنفسهم بعد سن السادسة ، وهذا ما جعلني أخصص لها هذه الدراسة ؛ لأهميتها التاريخية والاجتماعية والفنية واللغوية والأدبية ..

هذه الظاهرة اتخذت ـ خلال القرون القريبة الماضية وخاصة في فترات الانحطاط الحضاري ـ أشكالاً غريبة خالطتها الأوهام والخرافات . فبعد أن كانت النذور تقدم وفاءً لقضاء حاجة نوى بها الإنسان ، اصبحت تقدم في غير مواقعها الأصلية .

ويعتقد الناذر اعتقادًا راسخًا بأن النذر يرد القضاء ، أو يمنع حصول المقدور ، أو تحقيق أمنية ، لذلك فإن الناذر عادةً يعلق تنفيذ نذره بتحقيق هدف أو مطلب ..

وفي العراق ، تقدم النذور عادةً لوجه الله تعالى ، وإلى مراقد الأنبياء والأولياء والشيوخ الصالحين ■ ■

أنواع النذور

للنذور أنواع تتماشى وطبيعة الحالة المراد تحقيقها ، كما تعتمد على الحالة الاقتصادية للناذر ومنزلته الاجتماعية ، وهي إما أن تكون عينية أو معنوية .

النذور العينية

تتمثل في توزيع مبلغ من المال على الفقراء في أحد المراقد المقدسة أو أي مكان آخر ، كما تشمل الذبائح ، السجاد ، الحصران ، نذر أم البنين ، جاي أو خبز العباس ، كسوة واحد أو مجموعة من الفقراء ، المأكولات بصورة عامة ، وغير ذلك .

وتقدم هذه النذور العينية عند تحقق الطلب المنشود للناذر ..

النذور المعنوية

● **الصيام** : ويختلف ذلك باختلاف طاقة الناذر بهذا الجانب ، حتى يصل إلى صيام الدهر ـ حسب التعبير الشعبي ـ ولا أعني هنا صيام شهر رمضان المبارك ، بل إن هذا الصيام خارج عن فترة هذا الشهر كالصيام بعيد النبي زكريا ـ يوم واحد فقط ـ أو صيام العيدين ـ عيد الفطر وعيد الأضحى ـ أو أي فترة زمنية أخرى .

● **الراية** : تعليق الراية على سطح الدار أو في إحدى العتبات المقدسة .

● زيارة أحد الأضرحة الدينية

● **المولودية** : إقامة المولود أو الذكر، وغيرها من النذور المعنوية .

حالات النذور

للنذور حالات متعددة ومناسبات متباينة ، منها :ـ

١ ـ طلب الشفاء من المرض .
٢ ـ طلب حضور الغائب .
٣ ـ طلب الولادة ـ الحمل بعد اليأس ـ أو أن يكون المولود ذكرًا وخاصة بعد ولادات متتابعة من الإناث .
٤ ـ البراءة من المحكمة .
٥ ـ في حالات خطبة العانس .
٦ ـ في حالة العشاق ، وطلباتهم في أن تتحقق امانيهم في الزواج .
٧ ـ طلب الصلح في حالات الخصام العائلي او القبلي وغيرها من الحالات .

صيغ النذر

إن صيـغ النذور متباينة ، وذلك حسب جنس الناذر ، وعمره ، والتحصيل الثقافي أو الفكري ، والحالة الاقتصادية للناذر ومنزلته الاجتماعية .

وقد تختلف الصيغ وفقًا للمناطق الجغرافية أو اللهجات العامية ، أو حسب الانتماءات المذهبية ، أو الانتماءات العشائرية وغيرذلك .

وهناك عبارات يطلقها الناس عند التصميم على النذر ، أذكر منها :ـ

١ ـ نذر عَلَيّه لَذْبح ذبيحة لوجه الله إذا ..
٢ ـ نذر عليّه لَصُوم (عيد) زكريا إذا ..
٣ ـ نذر عليّه لسوّي مولود النبي إذا ..
٤ ـ نذر عليه لسوّي جاي العباس إذا ..(١) .

وهنـاك تعابير متنوعة اخرى ، تختلف صيغها باللهجة العامية باختلاف المنطقة الجغرافية .

ولا تقدم النذور كيفما اتفق ، وإنما لها أصول أو شعائر أو مراسيم خاصة بكل نوع من انواعها ، وتصبح مادة النذر مباركة بحيث يسعى الناس للمشاركة فيه أو الحصول على بعض مادياته ليكون لهم نصيب من هذه البركة .

وقـد ارتبـط العديد من النذور بالأطفال ، وغدت الصيغ المستعملة في هذا المجال جزءًا من اغانيهم وما يغنّى لهم .

وأدون فيما يلي الألعاب والأغاني التي جمعتها خلال عملي الميداني ، والذي لا ازال أواصله حتى الآن بحثًا عن المزيد من ممّا يتصل بالنذور .

لَنْضِغْ نِضِغْ

اغنيـة من أغاني الترقيص تتغنى بها الأم الموصلية في شمالي العراق ، لمداعبة وملاعبة طفلها وهي تنذر له نذرًا تحققه عندما يكبر ويصبح قادرًا على المشي .

إنها ترجو الله الّا يحاسبها على نوعية النذر ، لأنها فقيرة الحال ، وهذا كل ما تتمكن ان تقدمه من النذر ،

حصلت على هذه الأغنية من مدينة الموصل عام ١٩٧٤ من عدة مصادر .
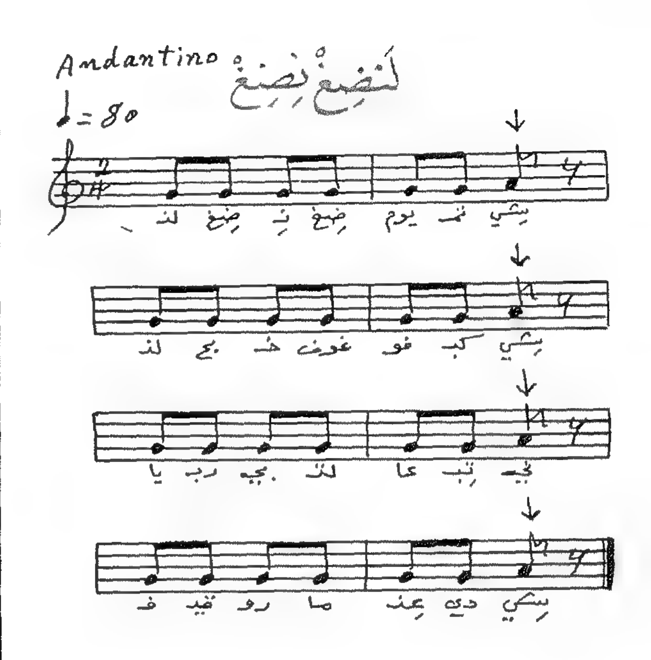
لنـضـغْ نِضِـغْ يومْ تمشي
لَذْبـح خـفـوف او كبشي



العدد (٥) ، يناير ١٩٨٧ .



يا ربي لتعاتبني
فقيرة إو ما عندي شِي



ملاحظة :

إن درجة (لا) في نهاية كل جملة موسيقية فيها زحاف نحو الأسفل ، وهي ليست (لا) طبيعي ولا هي (لا ديز) ولا هي (لابيمول) ولا هي (لاكاربيمول) أو (لاكارديز) . بل هي درجة غير ثابتة تميل للزحاف إلى الأسفل ، وعليه وضعت لها علامة (↓) للدلالة على ذلك .

شرح المفردات

أحد مصادر هذه الأغنية : الحاجة سهامه صادق ، منطقة باب الطوب ، الموصل ، العمر : ٤٧ سنة .

لنضغ : أنذر .

نَضِغْ : نَذْر

تمشي : تصبح قادرًا على المشي .

لتعاتبني : لا تعاتبني

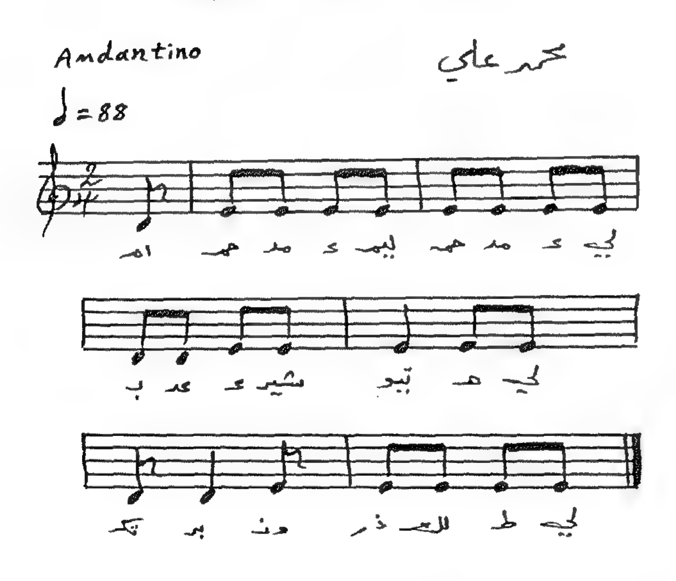
شِي : شيء .

محمد علي محمد علي

أغنية من أغاني الترقيص تتغنى بها الأم النجفية لمداعبة وملاعبة طفلها ، إنها تنذر طَلي ـ خروفًا ـ لوجه الله تعالى عندما يكبر ابنها الحبيب ويصبح قادرًا على المشي .

حصلت على هذه الأغنية من مدينة النجف عام ١٩٨٦ من عدة مصادر

محمد علي محمد علي
بَعَدْ عشيرتي وهلي
تُكْبر وانذُر لَكْ طِلي



شرح المفردات :

أحد مصادر هذه الأغنية ، سكينة علي مهدي ، ٥٥ سنة ، منطقة الحريش ، النجف .

محمد علي : اسم ولد . في بعض الأحيان يضاعف العراقيون الاسم كأن يسموا المولود : محمد علي

بَعَدْ عشيرتي او هلي : يفديك كل أهلي وعشيرتي ؛ إن الأم تقول ذلك للتعبير عن اعتزازها بوليدها .

طلي : خروف

راحْ صُـفَـرْ
طِـلَـعْ صُـفَـرْ

بعد انقضاء شهري محرم وصفر ، وعند إطلالة هلال ربيع الأول من كل عام هجري ، يخرج الأطفال من بيوتهم وكل واحد يحمل كوزًا خزفيًا وفيه بعض النقود ـ عادة كانت فئة الأربعة فلوس أو ما نسميها عانه ـ فيكسرونها في الشوارع ، والأزقة إما على حائط دارهم أو على الأرض فتتناثر القحوف وتنتشر النقود فيلتقطها الأطفال .

وفي بعض المناطق من القطر يقوم الأطفال أو النسوة برمي هذه الكيزان الخزفية من أعلى السطوح ، ولا يتوانى الرجال في بعض الأحيان عن إطلاق الرصاص مشاركة في هذه الفرحة . وأثناء كسر الكيزان ـ وعادة تجري هذه العملية عند الغروب ـ يغني الأطفال فرحين إحدى هاتين الأغنيتين :
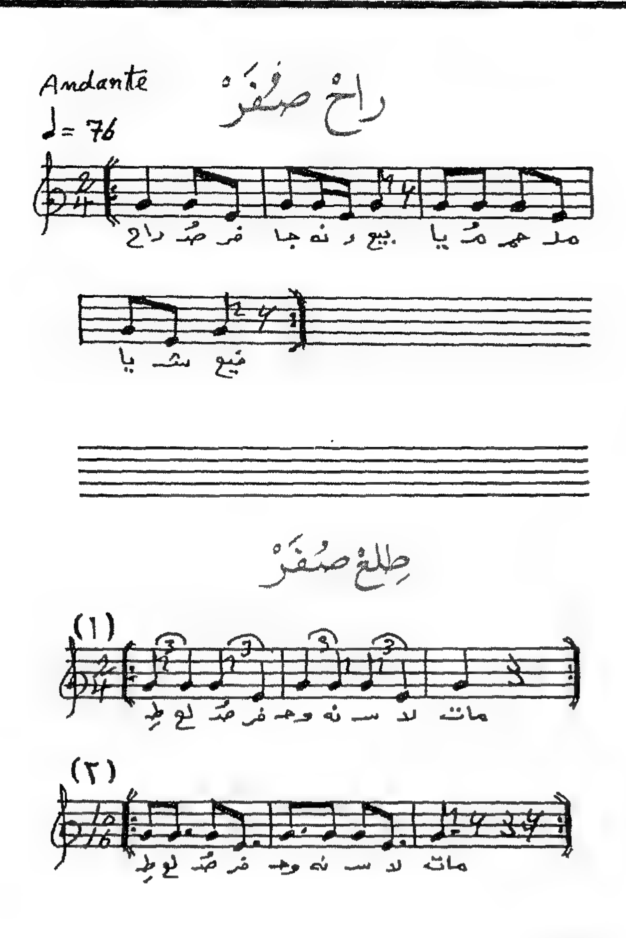
أولاً :

راحْ صُـفَـرْ
جـانـه ربـيـعْ
يا مُحـمَّـدْ يا شَفيـعْ

ثانياً :

طِـلَـعْ صُـفَـرْ
واحـنَـه سـلامـات

إضافة إلى معرفتي وممارستي لهذه الأغاني فقد حصلت عليها من مصادر عديدة كان أغلبها من محافظات النجف وكربلاء وبابل والقادسية ـ الديوانية ـ في عام ١٩٧٦ ، وأذكر منها : محمد الخويطر ، ٤١ سنة ، العباسية ، كربلاء ، وفاطمة عليوي ، ٦٠ سنة منطقة سدة الهندية ، بابل .



ملاحظة :

بالنسبة لأغنية ـ طِلَعْ صُفَرْ ـ حصلت عليها وهي تغنى بالصيغ الإيقاعية التالية ، وعليه فقد دونتها بالصيغتين :

١ ـ إيقاع الوزن البسيط ٢/٤

٢ ـ إيقاع وزن الجورجينة ١٠/١٦

شرح المفردات

راح : ذهب ، وهنا تأتي بمعنى انتهى .

جـانه : جاءنا ، أي بدأ شهر ربيع الأول .

طـلـع : هنا تأتي بمعنى راح ، أي انتهى .

واحنه : ونحن .





يا نايمين الليل يا كُفّاره

لعبة جماعية يمارسها الأطفال بين سن التاسعة والرابعة عشرة تقريباً . ليس لها شكل معين . تغنى الأغنية مع التصفيق والأطفال يسـيرون في الطرقـات والدروب ، وهـي لعبـة موسميـة تخص لية ـ المحية ـ فقط وتمارس عادة في ساعات متأخرة من الليل .

يعتقـد بعض النـاس أنها تخص الكبار ، وإنني أخالفهم هذا الرأي ؛ وذلك من خلال ممـارستي لهـا في طفـولتي ، اضف إلى المعلومات الواسعة التي جمعتها عبر المسوحات الميدانية التي تؤكد كلها بأنها تخص مرحلة الطفولة .

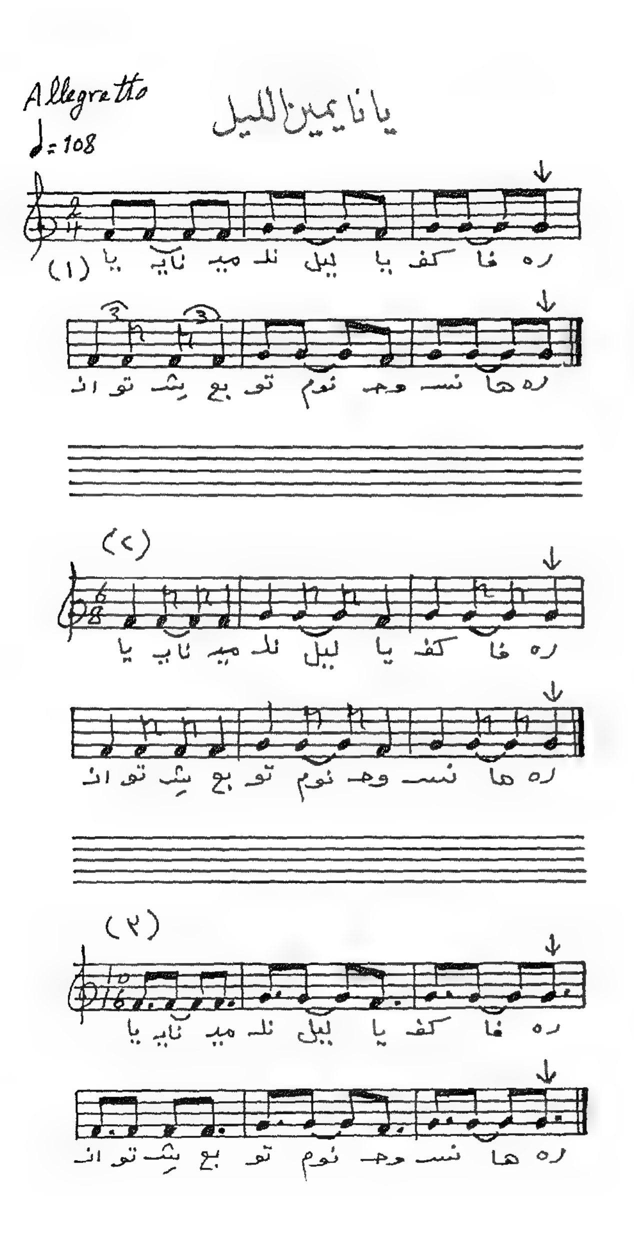
ليلة ـ المحيـة ـ هي النصف من شهـر شعبان ، وكلمة محية ، مأخوذة من أحيا الليل ساهرًا .

كانت العـادة لدي **العـوام** والأطفـال منهم أن يقضـوا الليـل ساهرين في ليلة المحية وهم يغنون ويلعبون ويجتهدون في أن يظلوا يقظين حتى الصباح حيث يسود الاعتقاد بأن أبواب السماء تفتح في تلك الليلة ومن يبق يقـظاً ويشهد انفتاح أبواب السماء ويدعو الله بشيء تستجب دعـوتـه وتقض حاجتـه . وعليـه فإن من تستجاب دعوتهن من النساء يقررن أن يحتفلن بيوم **المحية** حتى الصباح في كل عام ، وقسم منهن يصمن النهار كله ، وهذا يعتبر نذرًا في أعناقهن .

في ليلة (المحية) وعند الغروب ، كنا نجتمع في الساحات أو أمام دورنا ونتباري في إطلاق الألعاب النارية التي كانت متوفرة آنذاك ومنها الطرقات ، الزنابير، عين الشمس، شخاط رحلو، وغيرها .

وبعد أن نفرغ مما نعرفه من هذه الألعاب ، وفي الساعات المتأخرة من الليل كنا نجوب ـ دربوننتا والدرابين ـ القريبة لنا ونحن نصفق ونغني جماعيًا أغنية :

يا نايـمـين الليـل يا كُفّـاره
انتـو شبعتـوا نوم واحنه سهاره



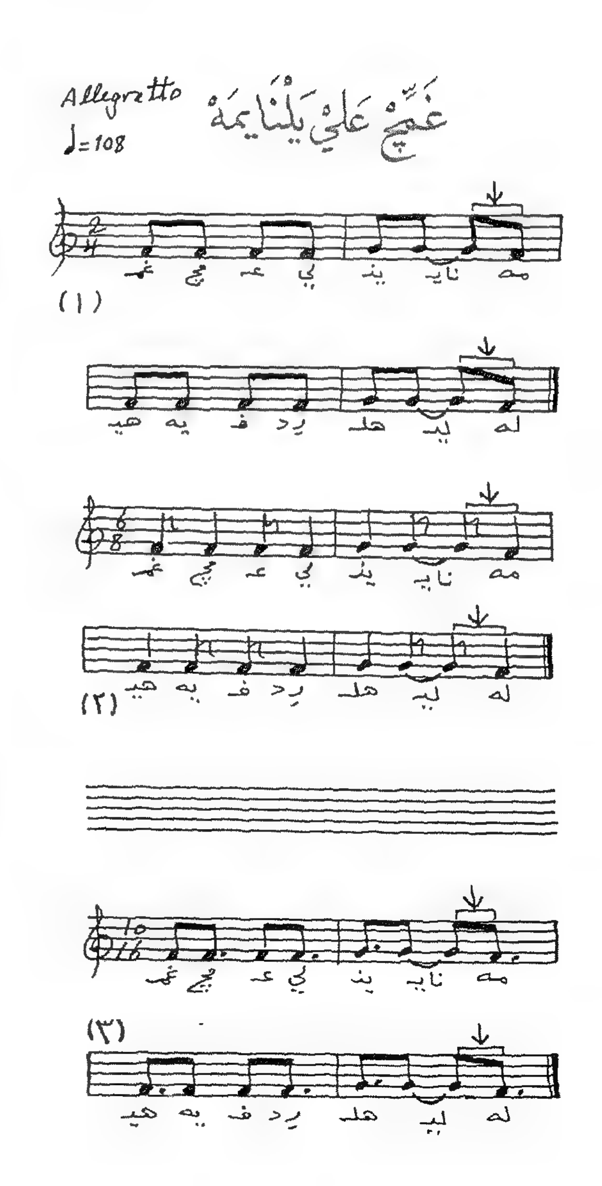
نقصد بذلك إيقاظ الناس وحثّهم على السهر حتى الصباح تيمّنًا بهذه الليلة .

إضـافـة إلى الأغنية السابقة قد جمعت عدة أغانٍ تخص ليلة

(المحية) ومعظمها من النجف الأشرف وكربلاء ، كذلك حصلت عليها من بعض مناطق الفرات الأوسط والجنوبي .
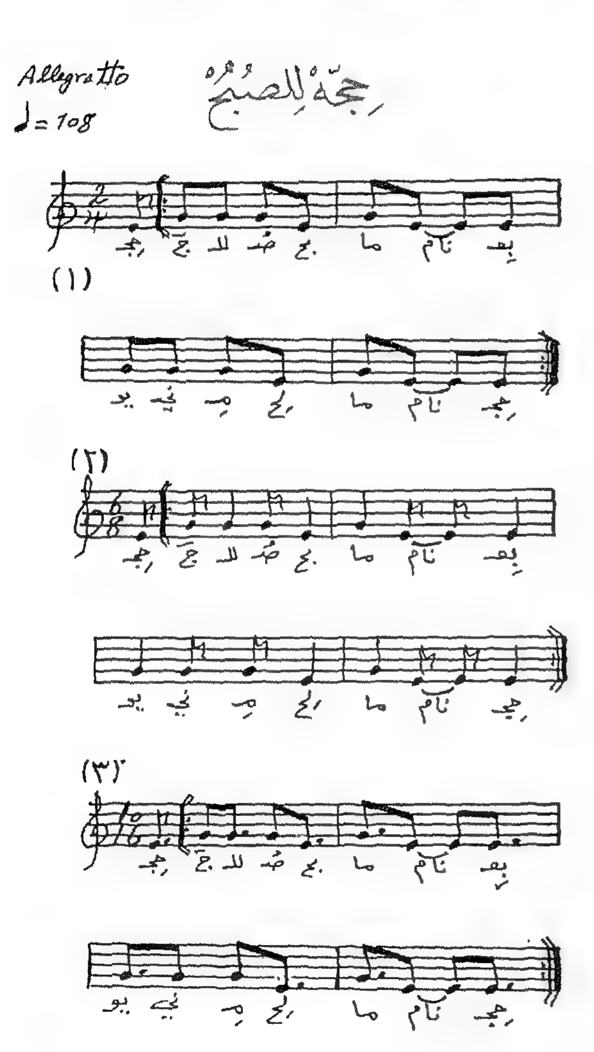
الأغنية الأولى :

غَمِّج علي يلْنايمَه
هِيِّهْ فَرْد هَلْ ليلَة



الأغنية الثانية :

حِجّة للصُبُحْ ما نامْ
بعيوني مِلحْ ما نامْ



* إضافة إلى معرفتي بهذه الأغاني فقد حصلت عليها في الأعوام ١٩٧٦ ، ١٩٨٠ ، ١٩٨٦ من عدة مصادر اذكر منها : سكينة علي مهدي ، ٥٥ سنة ، الحويش ـ النجف ، سهيلة عبد الرزاق ـ ١٣ سنة ، حي الحر ـ كربلاء .



ملاحظات :

أولاً : إن الأغـاني الثـلاثة الخاصة بليلة (المحية) تغنى في صيغ إيقاعية متنوعة هي :

١ - إيقاع الوزن البسيط $\frac{٢}{٤}$

٢ - إيقاع وزن الهيوه $\frac{٦}{٨}$

٣ - إيقاع وزن الجورجينة $\frac{١٠}{١٦}$

ومن هنـا فضلت أن أدون كل أغنيـة في الصيـغ الإيقـاعية المذكورة أعلاه .

ثانياً : إن الدرجة الأخيرة من كل جملة موسيقية التي تمثل المقطع الشعري الواحد فيها زحاف نحو الأسفل ، أي أنها غير راكزة على درجة معينة حيث نلاحظ ما يلي :ـ

أ - في أغنية (يا نايمين الليل) الزحاف في الدرجة الأخيرة فقط ، ويكون نحو الأسفل .

ب - في أغنية (غمّج علي يلنايمه) ، يبدأ الزحاف من الدرجة ما قبل الأخيرة ويستمر حتى يشمل الدرجة الأخيرة .

وعـلى هذا الأساس وضعت العلامة (↓) للدلالة على أن هذه الدرجة الصوتية غير ثابتة ، فيها زحاف نحو الأسفل .

وكنت قد لاحـظت هذه الخاصية في العديد من أغاني الأطفال الشعبيـة ، ودونت ذلك في الجزاين الأول والثاني من كتابي **لعب وأغاني الأطفال الشعبية في الجمهورية العراقية** .



لعبة «أشكَمْ أباشي»

الاستجداء

وهذا نوع من النذور الشائعة بين النساء اللواتي لم يعش لهن مولود ، حيث تنذر الأم حين يبلغ رضيعها من العمر ثلاثة أيام أن ترتدي ملابس رثّة قذرة ، وتستجدي من سبعة بيوت تطرق أبوابها دونما حياء ، وتشتري بما تحصل عليه من نقود ما يستقيم عشاءً تأكله تلك الليلة ، وتحمد الله على سلامة ابنها .

وهناك استجداء آخر تقوم به الأم طمعًا في بقاء وليدها على قيد الحياة : إنها تنذر أن ترتدي عباءة وملابس وجوارب بادية الرثاثة والقـذارة وتستجدي ثلاثة أشخاص من جلّاس المقاهي ربما منّوا عليها ببعض النقود تشتري بها قطعة قماشٍ كسوةً لطفلها ، وإذا كانت النقود قليلة لا تكفي لشراء القماش المأمول فإنها تشتري بها إما (كاورية) أو (عرقجين) .

وقـد تكـون المـرأة في الحـالتـين ميسورة الحال ولا حاجة بها للاستجداء ، غير أنها نذرت وتفعل ما وعدت به عند تحقيق مطلبها .

ملاحظة :

الكَـاوريـة: لبـاس رأس الطفل في دور الحضانة ، ولها شريطان يربطان تحت الحنك لتثبيتها على الرأس . وقد سميت بذلك نسبة إلى الكَـاوور ، وهم عند العراقيين الكفار والمجوس ، وقد نسبت إليهم


لعبة «جرّ الحبل» .


لعبة «آني هنا» .

باعتبارهم أول من استعملها على تلك الهيئة .

العرقجين : كلمة تتألف من مقطعين :
عرق : وهو ما يفرزه الجسم .
جين : أي مصاص أو جامع
وبصورة عامة فإن العرقجين تعني الطاقية .

وقد وجدت نوعًا من الاستجداء يمارسه الأطفال الذكور في لعبة **جدّية** . وليس لها شكل معين . وهي موسمية تخص اليوم السابع من شهر المحرم الحرام . الذي فيه صرع العباس بن علي بن أبي طالب رضي الله عنهما .

وتتجمع مجموعة من اللاعبين في الساحة ثم يذهبون إلى البيوت بقصد الاستجداء وهم يرددون :

اطّونَهْ لخاطِر العباسْ

وعندما يصلون إلى باب أحد الدور ينشدون أمام الدار

مـدّي إيـدِجْ مدِّي إيـدِجْ
والله ايـخـلـي اولـيـدِجْ
مـدّي إيـدِجْ نوبـتـينْ
الله ايـخـلـى لـثـنـينْ
مـدي إيـدِجْ للأحـواس
والله ايـخـلـي الـدواسْ

وإذا وصلوا إلى بيت رئيس القرية ينشدون

جيلَـهْ أوْ نـصّ يا بيت الشيـخْ

وهم في تلك الأثناء يرمون بالحجارة البيت الذي لا يعطيهم شيئاً . وإذا وجدوا البيت خلواً من أهله هزجوا بهذه الكلمات :

يا مهجْـوم اهلك وينْ انــووا

وبعد أن ينتابهم التعب أو يحصلوا على ما يريدون ، يتقاسمون المحصول ثم ينصرفون كلٌّ إلى داره .

ملاحظات :

سجلت هذه اللعبة عام ١٩٧٤ ، ١٩٧٦ من عدة مصادر أذكر منها :
وسن عبدالكريم ، ١٢ سنة ، منطقة العمارة . زهره علوان ، ٥٢ سنة ، سوق الشيوخ ـ الناصرية .

شرح المفردات العامية

الجّدية : أو الجداوة ، هي الكدية أو الاستجداء



العدد (٥) ، يناير ١٩٨٧ .



إيقاد الشموع وتسيسها في النهر

وهذا نوع آخر من النذور الخاصة بالسيد **خضر الياس** او كما يسمى بالعامية **الخضر ابو محمد** .

تهيىء الأم كربة نخل يابسة تثقب على عدد الشموع المنذورة ، حيث تثبت كل شمعة في ثقب من تلك الثقوب ، وتأخذها الناذرة إلى الشريعة ثم توقد الشموع مع اصفرار الشمس . وفي مساء يوم الخميس (ليلة الجمعة) ، تضع الكربة على سطح الماء فيأخذها تيار الماء معه ، وكثيراً ما يلاحق الكربة ذات الشموع الموقدة الصبيان السابحون في تلك المنطقة إذا كان الموسم صيفاً .

اطـونَه : أعطونا .

لخاطـر : من أجل .

إيـــدج : يدك .

ايخلــي : يحفظ .

اوليـدج : ولدك .

نوبتـين : مرتين .

لثنـين : الاثنان ، والمقصود هنا الوالدان أو الولد والبنت .
وتعني بصورة عامة الدعاء بحفظ الأولاد من أي سوء .

الأحواس : في اللغـة العربية ، جمع أحوس وهو الجريء الذي لا يهـوله شيء ، والشجـاع الحمس عند القتال ، الكثير القتل للرجال ، وهو أيضاً من إذا لقي لم يبرح . والجمع الوارد في اللغة هو الحُوس بمعنى الشجعان .
ومن جانب آخر فإن الأحواس ـ ومفردها الحوس ـ في اللغة العامية هي الثياب الطويلة ذات الجيوب الكبيرة ، والمقصـود في هذه الأغنية أن تمد ربة البيت يدها إلى جيبها لإعطائهم شيئاً من النقود .

الدواس : في اللغـة العـربيـة ، أصلها من أسماء الأسد ، ولعل المقصود هنا سيد الأسرة تشبيهاً له بالأسد .
وفي اللغـة العـاميـة تعني الفلاح الذي يملك أكداس الحنطة والشعير .
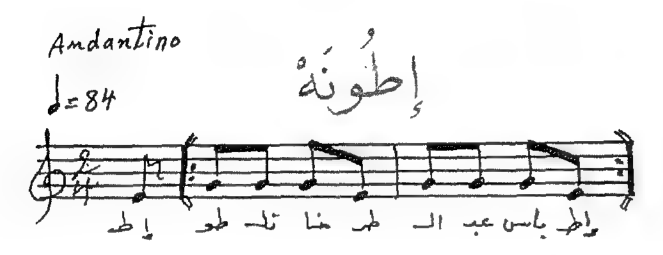
جيلـه : كيلة ، وهي وعاء يكيلون به الحبوب .
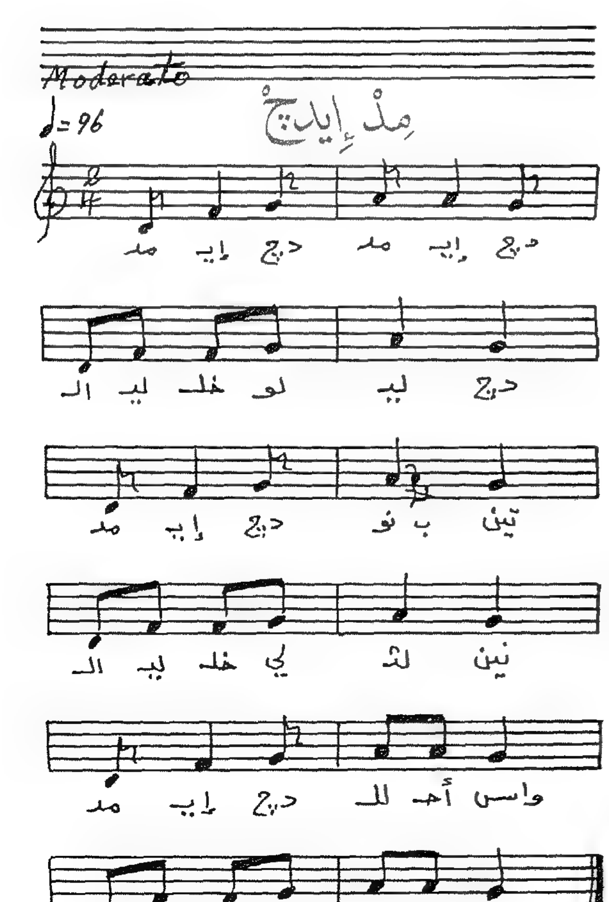
نـــص : نصف .

مهجوم : الدار المهجورة .

ويـــن : إلى أين ، وهنا تعني : إلى أي مكان ؟

أنـووا : نوى ، ينوي ، أنوى .
وهنا المقصود إلى أي جهة أو مكان ذهب أهل الدار .





وقد كانت هذه العادة منتشرة وتمارس بكثرة وعلى الأخص في المدن والقرى والأرياف التي تقع على حافتي النهر ، وكان النهر يبدو في ليلة الجمعة وكأنه مملوء بالقناديل المضاءة المنعكسة أشعتها على الماء .

ملاحظات

١ ـ **خضر الياس** : هو (في المعتقد الشعبي) عبد صالح ، وولي من أولياء الله ، عاصر النبي موسى عليه السلام ، ويعتقد العراقيون بأنه ساكن في الماء .

٢ ـ **تسييس** : وضع الكربة مع الشموع في النهر ليأخذها التيار دون هدف وبصورة تلقائية .

٣ ـ قسم من الشموع يسيس نذرًا لصاحب الزمان ، وتوضع على (الكربة) وبين الشموع رسالة يكتب فيها عن حاجتهم وتسمى (عريضة) . وصاحب الزمان عند الشيعة هو الإمام الثاني عشر من أهل البيت وهو محمد ابن الإمام الحسن العسكري .

الهوامش

١ ـ الحاجة سهامة صادق : من مواليد الموصل عام ١٩٢٧ ، تم اللقاء معها في دار ولدها في الموصل في ١٩٧٤/٩/١٢ ، اخذت هذه الاغنية عن اهلها .

٢ ـ سكينة علي مهدي : من مواليد النجف الاشرف عام ١٩٣١ ، تم اللقاء معها في بغداد بدار ابن اخيها في ١٩٨٦/٨/٢٠ ، اخذت هذه الاغنية من عائلتها وجيرانها .

٣ ـ محمد الخويطر : من مواليد كربلاء عام ١٩٣٥ ، تم اللقاء معه في داره بتاريخ ١٩٧٦/٢/٢ ، اخذ التراث عن اهله واقرانه .

٤ ـ فاطمة عليوي : من مواليد محافظة بابل عام ١٩١٦ ، تم اللقاء معها في سدة الهندية في ١٩٧٦/٢/٥ ، اخذت الألعاب الشعبية واغانيها من اهلها .

٥ ـ سهيلة عبد الرزاق : من مواليد كربلاء عام ١٩٦٣ ، تم اللقاء معها في دار الطلائع في كربلاء بتاريخ ١٩٧٦/٢/٢ ، اخذت هذه الاغاني عن امها .

٦ ـ وسن عبد الكريم : من مواليد العمارة عام ١٩٦١ ، تم اللقاء بها في دار اهلها بتاريخ ١٩٧٤/٩/٥ ، اخذت لعب واغاني الأطفال الشعبية عن اهلها واقرانها .

٧ ـ زهره علوان : من مواليد الناصرية ـ سوق الشيوخ ١٩٢٤ ، تم اللقاء معها في دارها بتاريخ ١٩٧٦/٤/٢٥ . اخذت التراث عن اهلها .

مصادر البحث

اعتمدت على مصادر اساسية في هذا البحث هي :

أولاً : المصادر الشفهية :

وهذا هو المصدر الرئيس في كل ابحاثي الخاصة بلعب واغاني الاطفال الشعبية ، حيث حصلت على معظم المواد الأساسية ومعلوماتها بطرق ثلاث :

ا ـ المسوح الميدانية .

بدات منذ ١٩٧٤/٨/٤ ولا تزال مستمرة حتى الآن . وقد اخترت (الطريقة المسحيّة) التي تهتم بصنف واحد من اصناف الفولكلور .

ب ـ المعرفة النقلية .

وتتضمن الاعتماد على مصدر الثقة والتقاليد السائدة ، واعني المقابلات الشخصية مع المهتمين بالدراسات الفولكلورية سواء كانوا في بغداد ، أو في المحافظات الأخرى .

جـ ـ المعرفة الحسية والخبرة الذاتية

وهنا اعتمدت على معرفتي وممارستي الشخصية لمعظم هذه الألعاب واغانيها في طفولتي .

ثانيًا : المصادر والمراجع .

ا ـ بغداديات ، (اربعة اجزاء) : عزيز الحجّيّة .

ب ـ الألعاب الشعبية في العمارة : عبد المحسن المذعور السوداني .

جـ ـ من تراثنا الشعبي : عبد الحميد العلوجي .

د ـ معجم اللغة العامية البغدادية : الشيخ جلال الحنفي . الجزآن (١ ـ ٢)

هـ ـ مجلة التراث الشعبي (كافة اعدادها) : دائرة الشؤون الثقافية والنشر ـ وزارة الثقافة والإعلام ـ بغداد العراق .





الدكتور عبد الكريم مجاهد

لهجة العجمان في الكويت





■ ■ لا يزال كثير ممن اشتد حرصهم على العربية ينظر إلى دراسة لهجاتها الحديثة نظرة شك وريبة ، وذلك لنشأة هذه الدراسات في أحضان الاستشراق . خاصة ما كان مسخرًا لخدمة أهداف استعمارية . فضلاً عن ارتباط بعض هذه الدراسات بالدعوة إلى إحلال العامية محل الفصحى ، فلم تلق هذه الدراسات ترحيبًا ، بل صادفت عداءً سافرًا من المهتمين بشؤون العربية . بدافع خشيتهم أن يقع للعربية من التفتيت مثل الذي أصاب اللغة اللاتينية حين تحولت لهجاتها الإيطالية والفرنسية والإسبانية إلى لغات مستقلة . ولكن هذا الأمر مستبعد بالنسبة للعربية ، لأسباب دينية وتاريخية ، وستبقى الفصحى صامدة ولا يمكن إحلال اللهجات الحديثة محلها ، رغم المحاولات والمؤثرات التي حيكت سرًا وجهرًا لإحلال العامية محلها فلاقت الفشل الذريع . لقداستها وعراقتها ، فهي لغة القرآن الكريم الدستور الإسلامي الخالد . ولو كانت دراسة اللهجات العربية خطرًا على الفصحى لما ألف علماء اللغة قديمًا كتبًا فيما كان يسمى عندهم باللغات ، وهي التسمية التي أطلقوها على اللهجات العربية القديمة ، مثل كتب لغات القبائل ، ولغات القرآن . عدا ما تذخر به المعاجم وكتب اللغة والنحو كالجمهرة وكتاب سيبويه والخصائص .

كذلك فإن هذه اللهجات الحديثة ليست منبتة عن أصولها القديمة ، فهي لهجات تطورت عن العربية الفصحى . ولكن ليس إلى حد الانفصال والتغير في البنية والعلاقات التركيبية مما يجعل منها لغة علم وثقافة مستقلة ■ ■

ومنـذ أن تولت الجامعات العربية ـ وهي حصون الفكر العربي الأمينة على الثقافة العربية الإسلامية ، ومن باب أولى لغتها ـ الدراسات اللهجية لم يعد مقبولاً رفض هذه الدراسات ، لأن الهدف منها خدمة هذه اللغة الشريفة ، وتقوية جذورها ، وربط هذه اللهجات بأصولها الفصيحة التي تطورت عنها ، ولا يمكن أن نتتبع هذه الأصول الفصيحة ، وهذه السمات اللغوية أو الظواهر اللهجية إلا بالدراسة العلمية المستفيضة ، المنـظمة بمناهج محدّدة ودقيقة ، تاريخية ووصفية ومقارنة ، حينها سنضع أيدينا على وجوه الشبه بين اللهجات القديمة وفروعها الحديثة ، وسيكون من السهل علينا الإبقاء على الوجوه المشتركة على أساس أنها صحيحة في تركيبها ، وتحتاج إلى عناية في الناحية الصوتية لتعود إلى أصلها الصحيح الفصيح .

ودراسة اللهجات الحديثة بلا شك تعود بالفائدة على الفصحى وكشف أسرارها ، كما قد تسهّل تعلُّمها ، وكما يقول الدكتور **عبدالعزيز السويل** من مقاله **مشروع لهجات الجزيرة العربية** في مجلة المأثورات الشعبية **العدد الثالث ـ ص ١٤** : فما اللهجات المحكية الآن إلاّ انعكاسات مباشرة لكل الظواهر اللغوية السائدة في اللهجات القديمة ، ولو استطعنا كشف تلك العلاقة لحلّت لنا معظم خفايا الفصحى الحاضرة ، ولسهل علينا تتبع عناصرها ، بل إن الكشف عن هذه العلاقة قد ييسّر لنا فهم ما كان يقصده الأوائل ببعض ما أتوْا به مما صار مثار خلاف مع المتأخرين . .

هذا مدخل وجيز أحببت أن أقدمه بين يدي عرضي لكتاب **لهجة العجمان في الكويت** : **دراسة لغوية** للأستاذة **شريفة المعتوق** . والكتاب في الأصل رسالة علمية نالت عليها صاحبتها درجة الماجستير من جامعة عين شمس بإشراف الدكتور **عبدالعزيز مطر** ، وقد قام **مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية / الدوحة** بنشره في طبعة أنيقة تقع في مئتين وثلاث وتسعين صفحة من القطع المتوسط . والكتاب في طبعته هذه يقع في مقدمة وبابين ، أحدهما بعنوان : منطقة البحث جغرافيًا وتاريخيًا وجاء في فصلين :

الأول : **جغرافية منطقة البحث** ، حيث بَيّنت الباحثة المكان الذي سكنه أبناء هذه القبيلة في الكويت ، حيث تركز أغلبهم في الأحمدي والجهراء ، وحَوَلّي ، وقد أحسنت المؤلفة بوضعها - بالتعاون مع جامعة الكويت - خارطة تبين المناطق التي تقيم فيها قبيلة العجمان .

الثاني : **تاريخ قبيلة العجمان** : حيث ذكرت الكاتبة أن العِجْمان مفردها عجْمي ، وأن أصل هذه القبيلة من اليمن ، حيث يرجع نسبها إلى قبيلة همدان القحطانية اليمانية ، وذكرت الباحثة أن القبيلة تنقسم إلى فخذين كبيرين هما ، مرزوق ووبير ، وتذكر عدة آراء عن سبب تسمية القبيلة بهذا الاسم ، ولكنها تميل إلى الرأي القائل أنهم لقبوا بذلك نسبة إلى أحد أجدادهم الذي كان في لسانه عجمة - لثغة - وقد أطلق عليه اسم عُجيْم ، فنسبوا إليه . وسندها في ذلك أن هذه القبيلة تتكلم لغة عربية صافية ، بل هي أصفى لغة بين القبائل العربية في الجزيرة العربية ، فلا يمكن أن يكون جدها رجلاً عجميًا من خراسان .

وثاني البابين : **الدراسة اللغوية للهجة قبيلة العِجْمان في الكويت** في ثلاثة فصول هي :

الفصل الأول : **الخصائص الصوتية** ، ووصفت فيه أصوات اللهجة من حيث مخرجها ، وشدتها ، ورخاوتها ، وجهرها ، وهمسها ، وإطباقها ، واعتمدت كذلك أسساً أخرى . وقد أحسنت الكاتبة بوضع الرمز اللاتيني الذي يكتب به كل صوت . وهنا تظهر القيمة أو الحاجة الماسة لوضع رموز عربية تكتب بها الأصوات العربية ، وتخص المؤلفة الهمزة بدراسة أوفى من الأصوات الأخرى ، فذكرت أنها تنطق محققة في مواقع ، وتحذف في مواقع أخرى ، وقد تبدل مدًّا ، أو واواً ، أو ياءً في مواضع أخرى .

وقد نصت الكاتبة أنه في بعض الأصوات حافظت اللهجة على نطقها كنطق المجيدين للقراءات القرآنية مثل : التاء ، والذال ، والظاء ، وزادت القاف ، والكاف في مواقف ، وفي مواقف أخرى تنطق القاف كالجيم القاهرية ، والكاف حين تكون لخطاب المفرد المؤنث تنطق شينًا .

وتذكر الكاتبة مواضع الإمالة في اللهجة ، وتتكلم عن ظاهرتي التغاير والتماثل في الأصوات الصامتة والحركات .

الفصل الثاني : **الخصائص الصرفية** ، وتبدأ بصيغ الاسم الثلاثي المجرد ، وله ست صيغ أصلية يتفرع عنها خمس صيغ ، وتتكلم الكاتبة عن تحريك عين الاسم الثلاثي الساكنة إذا كانت حرفاً حلقيًا عند الوقف فيقال **شَهَر** بدلاً من **شهْر** ، و **لَحَم** بدلاً من **لَحْم** .
وأما صيغ الفعل الماضي المجرد فثلاث ، وكل صيغة مرتبطة بأصوات معينة ، فصيغة فَعَل مثلاً للأصوات الحلقية ، إذا كانت واقعة فاء الفعل أو عينه مثل : قعد ، أكل ، أو اللثوية إذا وقعت ثانية في الفعل مثل : دَرَس ومَلَك ، وهناك صيغتا فَعَل ، وفُعَل أيضاً .

وقد يزاد الفعل الثلاثي المجرد حرفاً أو حرفين أو ثلاثة لأداء معنًى معين .
والرباعي المجرد في اللهجة : مضعَّف مثل : وشوش ، وغير مضعف مثل : غَرْبَل ودحرج .

ثم تتكلم عن صيغ الفعل المضارع ، وتبين أن أحرف المضارعة في اللهجة هي نفسها المستعملة في الفصحى ، وتبين حركة حرف المضارعة ويكون مفتوحًا مثلاً إذا أخذ المضارع من ثلاثي مجرد كما في : يَرْكَب ، يَنْشِد ، وتقرر الكاتبة أنه يكون مفتوحاً باطراد



العدد (٥) ، يناير ١٩٨٧ .



مع الفعل الثلاثي ، ويكون ساكنًا ـ أي حرف المضارعة ـ مع الأفعال الرباعية المجردة والمزيدة مع استثناءات تذكرها في محلها .

ثم تنتقل إلى المشتقات كاسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة والتصغير ، وتضرب أمثلة لصيغ هذه المشتقات من اللهجة .

ثم تتكلم عن الضمائر وإسنادها للأفعال ـ ماضيها ومضارعها وأمرها ـ وكذلك تذكر أسماء الإشارة المستعملة في اللهجة وهي : ها ، هٰذا ، ذا ، هذاك ، ذاك ، وهذي ، وذي ، وينفرد هذاك وذاك بالبعيد المفرد والباقي بالإشارة للقريب ، وهذيك وذيك وتيك للمفردة البعيدة ، وأما الإشارة للجمع فتتم باستعمال هذوله ، وهذيله ، وهذولاك ، وهذيلاك . وأما أسماء الموصول فأعمها في اللهجة **اللي** التي تستعمل للمفرد والجمع بنوعيهما وهي مشتركة بين العاقل وغيره .

الفصل الثالث : **الخصائص النحوية** : وتبدأ المؤلفة بنظام الجملة المثبتة : الاسمية ، ثم الفعلية . ثم تنتقل إلى النفي في اللهجة ، وأدواته فيها هي : ما ، لا ، مُهو ، مِهي ، مُهُمْ . وتنص المؤلفة ـ وهي إشارة جيدة ـ إلى أن لهجة العجمان لا تستعمل الشين في النفي كباقي اللهجات العربية غير الخليجية .

وتنتقل إلى الاستفهام وهو في اللهجة استفهام عام بلا اداة ، واستفهام خاص ، وأدواته في اللهجة هي : ويش ، ليش ، وين ، منين ، كم ، شلون ، وشوله ، مَنْ ، شنهي ، الشين .
وتتكلم المؤلفة عن التوافق في سياق الجملة عن المطابقة في التذكير والتأنيث ، وبين الصفة والموصوف ، والحال وصاحبها ، وعن المطابقة في الإفراد والتثنية والجمع ، وتتكلم عن التثنية في اللهجة ، وأن المثنى يعامل معاملة الجمع ، فتأتي الصفة أو الحال للمثنى بصيغة الجمع ، كما أن المثنى يكون دائماً بالياء في اللهجة .

وأما الجمع ففرقت اللهجة فيه بين جمع المذكر وجمع المؤنث : وأما المطابقة بين العدد والمعدود فالخلاصة فيه أن العدد يلتزم صيغة واحدة مع المعدود المذكر أو المؤنث في الأعداد من ٣ ـ ١٠ وإذا نطق به مفرداً تضاف إليه الهاء .

ومن الظواهر الصوتية في اللهجة تنوين الكسر الذي يظهر في الأسماء الخالية من أداة التعريف .
وتنهي الكاتبة هذا الفصل بالفعل المساعد **عاد** الذي تستعمله اللهجة ، وبالباء التي تسبق المضارع ليدل على المستقبل القريب كالسين في الفصحى ، وكذلك تزاد في اللهجة الكلمات التالية : تَو ، الحين ، ليمن ، يوم ، لين .

كلام في المنهج

يغلب على الكتاب المنهج الوصفي في الدراسة اللغوية ، مع أن الكاتبة قد نصت في مقدّمتها على أن الدراسة اللغوية للهجة ستكون وصفية تاريخية ، لكنها لم تلتزم بالمنهج التاريخي إن لم تكن أهملته ، وحبذا لو التزمت به وزادت عليه المنهج التقابلي ، لأن ذلك يعطي البحث أبعادًا أعمق ، وآفاقًا أوسع ، وقيمة علمية اكبر ، بسبب ما يقدّمه هذا المنهج من ربط للهجة بجذورها العربية الفصيحة ، وسيكون مُتاحًا بفضله إثبات مدى قرب اللهجة أو بعدها عن الفصحى ، كذلك كان هذا المنهج سيتيح للكاتبة أن تثبت من خلاله أصول قبيلة العجمان الهمدانية اليمنية عن طريق مقابلة الظواهر اللهجية بما يماثلها من السمات اللغوية اليمنية المنبثة في كتب اللغة ودواوين الشعراء والمعاجم ، خاصة **الجمهرة** ، لابن دريد ، ولكن الأمر عند الكاتبة تحوّل إلى إشارات هنا أو هناك دون التزام دقيق ومنظم وثابت بما يفترض أنها وعدتنا به وجعلته هدفًا لها في قولها :

إن الهدف من دراسة لهجة قبيلة العجمان ، هو معرفة مدى انتماء هذه اللهجة إلى اللغة العربية الفصحى ، لمحاولة التقريب بينها وبين اللغة العربية الأم ، ولإزالة الغموض عن الجوانب الخفية في لهجاتنا العربية ، ولنستكمل معرفتنا للهجات أجدادنا .

بين كتابي : لهجة العجمان ، ولهجة البدو في مريوط :

أما النقطة الثانية التي تستحق الوقوف عندها فهي التأثير البين ، والبصمات الواضحة التي تركها الدكتور **عبدالعزيز مطر** على الكتاب ، إذ الكتاب ـ في الأصل ـ رسالة علمية أشرف عليها الدكتور مطر ، **فجاءت الرسالة ، في منهجها ومفردات هذا المنهج وملحقاته وترتيب مباحثه ، نسخة طبق الأصل من كتاب الدكتور مطر : لهجة البدو في اقليم ساحل مريوط** ، الذي طبع مرتين ، الأولى سنة ١٩٦٧م ، والثانية سنة ١٩٨١م ، تحت عنوان **لهجة البدو في الساحل الشمالي لجمهورية مصر العربية** ، و الكتاب في أصله رسالة علمية أيضاً نال بها الدكتور **عبدالعزيز مطر** درجة الماجستير .

والمقارنة بين الكتابين ستثبت أن **الأستاذة شريفة** في كتابها قد حذت كتاب أستاذها حذو النعل بالنعل ، فموضوع الكتابين هو دراسة لغوية للهجة بدوية ، والمقدمة في كلا الكتابين ـ أقصد الرسالتين ـ **موضوعها المشترك الغالب عليهما هو الحديث عن تاريخ الدراسات اللهجية العربية ، ومن قام بها من المستشرقين ومن العرب في الجامعات وغير الجامعات** ، وكذلك **المصادر** التي اعتمد عليها البحثان في الإلمام بمنهج الدراسة اللغوية ، وتقسيم هذه المصادر إلى مجموعات ثلاث ، والغرض أو الفائدة من كل مجموعة كذلك ، حتى في المجموعة الثالثة وهي مصادر الدراسة الصرفية والنحوية كان الاعتماد من كليهما على **كتاب سيبويه وشرح الأشموني وشرح ابن عقيل وعلى كتاب من أسرار اللغة للدكتور إبراهيم أنيس** ، وقد حددت مستويات الدراسة في ثلاثة جوانب ، صوتية ، وصرفية ، ونحوية .

وأما في صلب الدراسة فسأكتفي بمقارنة ما جاء في الكتابين في الفصل الثاني من الباب الثاني ، والحقيقة أن في قولي **مقارنة** تجاوزاً للواقع ، إذ يتفق الكاتبان على المفردات أو المصطلحات نفسها ، فالفصل في كلا الكتابين بعنوان **الخصائص الصرفية** ، وتتسلسل مفردات الفصل في الكتابين كالتالي :

الصيـــغ : ١ ـ صيغ الاسم الثلاثي المجرد .
٢ ـ صيغ الفعل الثلاثي والرباعي والمضارع ، وحركة حرف المضارعة .

المشتقات : والتصغير والمصادر : اسم الفاعل ، اسم المفعول ، الصفة المشبهة ، اسم التفضيل ، اسما الزمان والمكان واسم الآلة .
الضمائر : وتصريف الأفعال مع الضمائر بجداولها ، وحركة ما قبل ضمير الغائب ، ضمائر الإشارة ، ثم الإشارة للمكان ، وضمائر الموصول .

وقد نقلت المفردات من الكتابين بدقة ودون تغيير ، انظر : الصفحات من ١٠٥ ـ ١٦٩ من كتاب **الدكتور عبدالعزيز مطر لهجة البدو في الساحل الشمالي لجمهورية مصر العربية** والصفحات ٩٥ ـ ١٥٣ من كتاب **شريفة المعتوق لهجة العجمان في الكويت** وسأترك للقارىء مقارنة بقية فصول الكتاب ليرى مدى التطابق . ولا يفوتني هنا أن اذكر أنّ اعتماد الكاتبة لم يقف عند حد الكتاب السابق للدكتور مطر ، بل تعدّاه إلى كتبه الأخرى بما يعتبر لافتاً للنظر في أثناء الدراسة الموضوعية للمباحث اللغوية ، فقد عددت ـ ٦٥ ـ خمساً وستين إحالة في هوامش كتابها فكثيراً ما كانت الأستاذة تعتمد على أستاذها أو تستأنس برأيه أو تأخذ شرحه وتفسيره للظواهر ، انظر على سبيل المثال : ص ٨٦ ، ١٠٣ ، ص ١٠٤ ، ١٠٥ .



... وليتها تابعت أستاذها في معالجته للظواهر اللهجية

أقول ليت الكاتبة **شريفة المعتوق** تابعت الدكتور **مطر** في معالجته الظواهر اللهجية ، إذ لم يكن الدكتور **مطر** يكتفي بوصف الظاهرة وتفسيرها بل كان يقابلها بغيرها من اللهجات الحديثة في مصر أو غيرها ، أو يردها إلى أصلها العربي الفصيح ما أمكن ، فإن لم يجد كان يلجأ إلى اللغات السامية كالعبرية باحثاً عن مثيل لهذه الظاهرة في هذه اللغات ، فكان في إمكان الكاتبة أن تثري بحثها في أكثر من موضع ، مثل : نطق كاف الخطاب للمفردة المؤنثة شيناً (ص ١٤٦) فهذه الظاهرة اللهجية قديمة في اللهجات العربية ، وقد ذكرها سيبويه في كتابه (٢ / ٢٩٥) وبيّن مكانها وفسَّرها بقوله : هذا باب الكاف التي هي علامة المضمر : اعلم أنها مع التأنيث مكسورة وفي المذكر مفتوحة وذلك قولك : رأيتكِ للمرأة ورأيتكَ للرجل .. **فأما ناس من تميم وناس من أسد** فإنهم يجعلون مكان الكاف للمؤنث ، الشين ، وذلك أنهم أرادوا البيان في الوقف فأرادوا أن يفصلوا بين المذكر والمؤنث وجعلوا مكانها أقرب ما يشبهها من الحروف إليها لأنها (يقصد الشين) مهموسة كما أن الكاف مهموسة وذلك قولك : إنَّشِ ذاهبة . وإذا كان سيبويه قد نسبها إلى تميم وأسد فإن ابن جني في الخصائص (٢ / ١١) قد نسب كشكشة أخرى إلى **ربيعة** ، ومن شواهدها قول مجنون بني عامر في رواية بعضهم مخاطباً الغزلان ، مشبهاً ليلى بها :

فعيناشِ عيناها وجيدُش جيدها
سوى أنَّ عظم الساق مِنْشِ دقيق

يقصد عيناك وجيدك ومنك ، انظر : سر صناعة الإعراب (١ / ٢١٦ ، ٢١٧) واللسان مادة : كشكش .

فإذا كانت قبيلة العجمان يمنية همدانية ، فهل كانوا في اليمن ينطقون كاف الخطاب للمفردة المؤنثة شيناً ؟ وهل توجد آثار لها في اليمن ؟ وإذا لم ينطق بها في اليمن شيناً ، فمن أين اكتسبت لهجة العجمان هذه الظاهرة ؟ وهل الظاهرة اللهجية موجودة في اللهجات العربية الحديثة في الخليج وغيره ؟ ! وهذه أسئلة يمكن أن تثير أسئلة أخرى فتكون الفرصة مواتية للبحث عن أصول قبيلة العجمان عن طريق اللغة واللهجة لا عن طريق المدوّنات أو الوثائق التاريخية الخاضعة للشك .

وقد جرّ الحرص على الوصف المؤلفة إلى خلل واضح في التوثيق والتفسير والتحليل ، فتورد المعلومة وكأنها أمر مسلم به لا يحتاج إلى مناقشة أو برهان أو إقناع ، فتكتفي بأن تقول مثلاً : تؤيده النظريات الصوتية الحديثة !! أو : فقد أثبتت النظريات الصوتية الحديثة !! انظر ص : ٧٢ على سبيل المثال .

وتقول مثلاً في ص : ٨٠ .. هذا شبيه بما ذكره سيبويه من وقوع المضارعة مع التباعد في كلمة الصراط .. ولم تذكر مكان هذه المعلومة من كتاب سيبويه لا في متن أو هامش .

وتقول ص : ٨٣ : على أن هذا الإبدال قد حدث أيضًا في اللغة الفصحى في ـ قصيت وهي من القصص ـ ولم تذكر أي سند لغوي يؤيد هذا الاستعمال من معجم أو غيره .

ومن يقرأ إحالات المؤلفة في الهوامش سيلفت نظره أنها كانت تعتمد على مصدر واحد أو مرجع واحد لا غير ، ولا تؤيده بمرجع آخر يسنده برأي ، أو يعززه بدليل ، فتذكر مثلاً في الهامش ، انظر الدكتور عبدالعزيز مطر : خصائص اللهجة الكويتية ص : ٢٨ . وهذا الأمر الغالب على كل توثيقها في الكتاب .

ندرة الاعتماد على أمهات المراجع

والمثل على ذلك المراجع التي اعتمدت عليها المؤلفة في الدراستين الصرفية والنحوية ، فقد ورد في مراجعها **كتاب سيبويه** ، **وشرحا الأشموني وابن عقيل** ، وهي مراجع لا غبار عليها طبعاً ولكن تعدد المراجع ، مع وفرتها في العربية ، يقرع الحجة بالحجة ، ويسند الدليل بالدليل ، فأين المراجع النحوية والصرفية الأخرى ؟ **كالمقتضب** ، **والخصائص** ، **والمقرّب** ، **والمغني** ، **وكتب القراءات** وهي سجل حافل للهجات العربية القديمة ، وأين المراجع الأجنبية ؟ ! ، ويحق لي أن أسأل الكاتبة عن كتاب **التطبيق النحوي** وهل يعتبر مرجعاً في بحث علمي ؟ ! وهل بلغها أن الدكتور **خالد عبدالكريم جمعة** قد طبع رسالة الدكتوراه **شواهد الشعر عند سيبويه** سنة ١٤٠٠ هـ ، سنة ١٩٨٠م في الكويت ؟ .

نقص في المباحث المدروسة

وخير ما يمثل هذا النقص فصل الخصائص النحوية ، فلم تعالج المؤلفة سوى الجمل المثبتة والمنفية والاستفهامية . فأين الجمل الشرطية مثلاً ؟ ! وأين أساليب النداء والقسم والتعجب والتفضيل ، وأسماء الأفعال والأصوات ؟ !

كلمة إنصاف

الدراسة اللغوية للهجات العربية البدوية ، صعبة بقدر ما هي ضرورية ، وتصدِّي الباحثة شريفة المعتوق لدراسة لهجة قبيلة عربية بدوية يعتبر مغامرة بسبب زحف أهلها إلى مدن الكويت وقراها ، فاختلطوا بسكانها ، واكتسبوا عادات حضرية ، وأنماطًا سلوكية تخالف ما اعتادوا عليه مما قد يترك أكبر الأثر على عاداتهم اللغوية ، فتلين ألسنتهم وينسَوْن لهجتهم شيئاً فشيئاً ، عدا أنهم لم يعودوا يعيشون في منطقة جغرافية واحدة ، كل ذلك يشكل صعوبات في طريق البحث إن لم تكن عقبات ، ولكنها تغلبت على كل ما صادفها واستطاعت أن تجمع المادة المطلوبة لإقامة البحث ، وتكبّدت عناء التنقل لجمع المادة وتسجيلها ، وقامت بدراسة اللهجة ، وقد قدمت خدمة جليلة لوطنها ولغتها بتوثيق معالم اللهجة ، وسماتها الصوتية والصرفية والنحوية ، لأن سنَّة التطوّر في حياة المدن سيأتيان على اللهجة فتتلاشى خصائصها وسماتها شيئاً فشيئاً ، ويقضى على مميزاتها الخاصة بها .

وحملت الباحثة كل ذلك على عاتقها ، وقامت بدورها على قدر استطاعتها في جهد تستحق عليه الشكر والتقدير ، وحاولت الالتزام بمنهج البحث العلمي ، فضيَّقت على نفسها بتقيُّدها بالمنهج الوصفي . ولكنها اتصفت بالأمانة العلمية في اقتباسها ونقلها عن غيرها .

والملاحظات التي سقتُها يمكن أن تكون من قبيل الاختلاف في وجهات النظر ، ولا تقلل من قيمة البحث ، وهي تقدّم للباحث من أجل تكوين شخصية مستقلة ، تقوى على الاستفادة من الآخرين دون أن تذوب فيهم أو تصبح ظلًّا باهتًا لهم .

وبعد فإن هذه المراجعة لا تغني عن قراءة الكتاب ، إذ الكتاب دراسة جادة ، وما جاء من ملاحظات لا يقلل ، بأى حال ، من أهمية الكتاب وقيمته الفريدة ، وإذا ازداد الكتاب أو البحث أهمية كان معرّضاً للنقد والنقاش والتحليل أكثر من غيره ، والكتاب ـ قبل هذا وبعده ـ ذو أسلوب رصين ، ولغة سليمة .



الصادق سليمان



ندوة التراث الشعبي والذات العربية



العدد (٥) ، يناير ١٩٨٧ .



● ● في الفترة من ٢ نوفمبر ١٩٨٦ وحتى السادس منه انعقدت ببغداد ندوة «التراث الشعبي والذات العربية» . ويجيء انعقاد هذه الندوة استكمالاً لجهود بداها مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية ، حيث عقد منذ تاسيسه بمقره بالدوحة سلسلة من الندوات التخصصية ناقشت كل منها فرعًا من فروع الماثور الشعبي ، مفهومًا ومصطلحًا ومنهجًا ودراسةً وجمعًا .

وتـاتي هذه الندوة الشاملة إيمانًا من المركز باهمية إسهامه في ترسيخ مناهج علمية جديدة تتناول مواد الماثور الشعبي تناولاً حضاريًا يليق بمكانتها من الثقافة العربية . وهذه الندوة خططلها ان تنعقد كل عامين في إحدى الدول الأعضاء ، لتصبح ملتقًى للخبراء والمتخصصين في التراث الشعبي من البلاد العربية ، سعيًا وراء توحيد الجهود ، وتبادل الخبرات والآراء في كل ما يتعلق بالعمل في مجـال دراسات الماثور والعمليات المصاحبة . ولا يخفى أن مثل هذه اللقاءات من شانها أن تختصر الطريق كثيرًا لهذه الدراسات ، وتنهض بها ، ليس في الخليج والجزيرة العربية بل في كل اصقاع الوطن العربي ● ●

على مدى ثمـان جلسات عمل قدمت اثنتان وعشرون ورقة عمل غطت المحاور الثلاثة للندوة وهي :

١ ـ القضايا الاجتماعية والثقافية كما تعالجها ضروب الإبداع الشعبي مثـل : الأدب الشعبي ، الموسيقى والرقص ، العـادات والتقـاليد والمعارف ، الثقافة المادية والفنون والحرف .

٢ ـ أ ـ مصـادر التـراث المدونـة : المعاجم ، البـلاغة ، الجغرافيا ، الرحلات ، الموسوعات ، كتب الأدب ، التاريخ ، تقويم البلدان .. إلخ.
ب ـ مصـادر التـراث الحية : المبدعون والمؤدون «هواة ومحترفين» الاحتفـالات العـامـة والخـاصـة في المجتمعات البدوية ، الريفية ، البحرية ، المدنية .

٣ ـ الوصـول إلى منـابـع التـراث الشعبي في منطقة الخليج والجزيرة العـربيـة ، ويعـالج هذا الجزء مشكلات الجمع الميداني المختلفة ، ووضع تصور لكيفية تذليل عقبات التحرك نحو منابع التراث الشعبي وتيسير عمليات الجمع الميداني «إداريًا ، ماليًا ، اجتماعيًا ، تقنيًا» بحثًـا عن اسلوب امثـل أو منـاسب يهتـدي به الباحثون في جمع المأثورات الشعبية والحفاظ على حَمَلَةِ المأثور الشعبي في دول الخليج والجزيرة العربية .

هناك بعض النقاط التي يجدر تسجيلها قبل عرض بعض الأوراق التي قدمت في الندوة وهي مؤشرات مستخلصة من متابعة الوقائع والمناقشات :

١ ـ نمـو الحـركـة الأكـاديميـة في مجال دراسات الماثور الشعبي على المسـتـويين الشعبي والرسمي في الوطن العربي بصفة عامة ومنطقة الخليـج والجـزيـرة العربية بصفة خاصة ، ويتمثل ذلك في اهتمام الجامعات ومراكز البحوث وجهود الأفراد بمثل هذه الندوات .

٢ ـ إن انـطلاق هذه الحـركـة يحد منه انعدام التنسيق والاتصال بين المـؤسسـات المهتمـة بهـذا العمل والمتخصصين في هذا الفرع من الدراسات ، سـواء في مجال التأهيل للكوادر أو مجالات العمل المشتركة .

٣ ـ إن مثل هذه الندوات يهيىء للباحثين والدارسين والمهتمين في مجال دراسات التراث الشعبي ، اللقاء والتشاور والوقوف على المجهودات التي تتم في كل منـطقـة ، وبالتالي بحث المشكلات التي تواجه هذا العمل في كل قطر بغية الوصول إلى توحيد الجهود لتذليلها .

٤ ـ تعـاظم الدور الذي يقـوم به مركـز التـراث الشعبي لدول الخليج العـربيـة ، ليس على مستوى منطقة الخليج العربي فحسب بل على مستوى الوطن العربي .

٥ ـ لا بد أن يسجـل لأجهـزة الاعلام في الجمهورية العراقية اهتمامها المتميـز الذي تنـاولت به فعاليات الندوة ، إذ لم تكتف بنقل الندوة كحدث إخباري ، بل نقلت ملخصًا للأوراق التي قدمت في كل جلسة ، والنقاش الذي دار حول كل ورقة ، ولم تتخلف عن ذلك أي صحيفة . كما خصصت الإذاعة والتلفزيون حيزًا معتبرًا للندوة .





جلسات الندوة :

بدأت جلسات الندوة في صباح الأحد الموافق ٢ من نوفمبر ١٩٨٦م ، وقد حضر الجلسة الافتتاحية السيد/ لطيف نصيف جاسم ـ وزير الثقافة والإعلام في الجمهورية العراقية ، وعضو مجلس إدارة المركز . ثم بدأت جلسات العمل التي امتدت لثمان جلسات ، إضافة إلى الجلسة الختامية الخاصة بالتوصيات وإعداد الوثيقة الختامية .

* بلغ عدد الأوراق التي قدمت في هذه الجلسات اثنتين وعشرين ورقة عمل .
* حضر الندوة السادة مندوبو نقاط الارتباط بالدول الأعضاء في المركز .
* إضافة إلى المشاركين الأساسين في الندوة ، كان هناك مشاركون أسهموا في التعقيب على بعض الأوراق التي قدمت .

أما الأوراق التي قدمت في الندوة فيمكن تصنيفها وفقًا لمحاور الندوة الثلاثة إلى الآتي :

أوراق المحور الأول وشملت :

١ ـ السير الشعبية والملاحم العربية والذات العربية .
السيد/ باسم حمودي
٢ ـ صوت مقهور وبوح مستور في الحكاية الشعبية العراقية .
السيد/ جميل الجبوري
٣ ـ الشبابة آلة تربوية : الدكتور / حسام يعقوب إسحاق .
٤ ـ الأواصر الموسيقية بين الخليج واليمن :
السيد/ خالد محمد القاسمي
٥ ـ توظيف القصص الشعبي في الفن الروائي العراقي :
الدكتور/ صبري حمادي
٦ ـ مجموع في الامداح النبوية لأحمد أحضرى : الدكتور / عباس الجراري
٧ ـ طيور البصرة في التراث الشعبي خلال القرن التاسع عشر :
السيد/ عبدالحميد العلوجي
٨ ـ جدلية الفصل والوصل في تحقق الهوية ، اختيار أولي لتأصيل فن وافد في علاقته بالمأثور الشعبي : دراسة حالة فيلم «بس يا بحر» :
السيد/ عبدالحميد حواس
٩ ـ الأمثال الشعبية في بغداد كتعبير عن الذات العربية :
السيد/ عبدالرحمن التكريتي
١٠ـ الوسائل المعينة والمحبطة للبطل في الحكاية الشعبية :
السيد/ كاظم سعد الدين
١١ـ العادات والتقاليد في البحرين من المنظور التحليلي :
السيد/ عبدالكريم العريض
١٢ـ حرفة صناعة المعادن في العراق : أصالة وتأصيل :
الدكتور/ وليد الجادر
١٣ـ دور المتاحف في حركة الحفاظ على مواد المأثور الشعبي :
الدكتورة/ حصة الرفاعي

أوراق المحور الثاني :

١ ـ المبدعون والمؤدون .. الأداء والتدريب : الدكتور/ أحمد مرسي
٢ ـ التراث الشعبي .. ترجمة ذاتية إثنوجرافية : الدكتور / أحمد أبو زيد .



٣ ـ أدب الرحلات كمصدر إثنوجرافي للتراث الشعبي : الدكتور/ حسين محمد فهيم

٤ ـ الأمثال الشعبية في التراث العربي : دراسة في مناهج التصنيف :. الدكتور / محمد رجب النجار

٥ ـ أنساق فهرسة مواد المأثورات الشعبية العربية : الدكتور / حسن الشامي

٦ ـ الدلالات الأنثربولوجية لبعض عناصر التراث الشعبي الحية : الدكتور/ محمد محجوب

٧ ـ التواصل بين التراث الشعبي وتراث الفصحى : الدكتور/ داود سلوم

أوراق المحور الثالث :

١ ـ الوصول إلى منابع التراث الشعبي في منطقة الخليج والجزيرة . السيد / صفوت كمال

٢ ـ مرشد جمع الأمثال الشعبية للهواة والمتطوعين : السيد / الصادق محمد سليمان

ـ يلاحظ من هذا التصنيف لأوراق الندوة أن المحور الأول قد حاز على النصيب الأكبر من الأوراق والمساهمات ، ويرجع ذلك إلى المدى الواسع الذي يغطيه ، إذ تشمل معالجاته كل عناصر المأثور الشعبي شفهية ومادية ، كما أنه يتيح الفرصة للمعالجات المتداخلة بين المأثور والعلوم الأخرى ذات الصلة ، كالأدب والتاريخ والفنون التشكيلية وغيرها من العلوم ، مما جعل المدى الذي يستوعبه هذا المحور مفتوحاً . ومن داخل هذا المحور فقد حظي الأدب الشعبي بعناصره المختلفة بنصيب الأسد ، في حين تراجعت العناصر الأخرى ، أو كان تمثيلها ضعيفاً ، فهناك ورقة واحدة للعادات والتقاليد وورقتان للموسيقى وورقتان عن الثقافة المادية .

ـ بالنسبة لأوراق المحور الثاني يلاحظ تزايد الاهتمام بالمأثور الشعبي المدون ، وكان هذا الاتجاه مهملاً في السابق باعتبار أن ما هو مدون محفوظ وبالتالي تركز الاهتمام بالدراسات الميدانية التي تعتمد على جمع المادة الحية والأمر المهم في هذا الخصوص أنه برزت محاولات من داخل هذا الاتجاه تحاول استيعاب الرؤية المنهجية والأساليب التي تم عن طريقها نقل وتدوين هذا التراث . يلاحظ أيضاً في أوراق هذا المحور ـ الذي يشمل إلى جانب الاهتمام بمصادر التراث الشعبي المدونة الاهتمام بمصادر التراث الشعبي الحية ـ فقد كان هناك اهتمام خاص بحملة المأثور الشعبي من مؤدين ومبدعين ، وقد كان هذا الجانب أيضاً مهملاً في نطاق دراسة المأثور الشعبي في الوطن العربي وكان جل الاهتمام منصباً على المادة ، ويهمل إلى حد كبير حاملها أو مؤديها ـ ووسائله الإبداعية .

لا يمكن بطبيعة الحال من الناحية العملية استعراض أو تلخيص كل الأوراق التي قدمت في الندوة ، ولكن من المهم اطّلاع القارىء على نوعية الجهد الذي استقطبته الندوة ، وسنتعرض في شيء من الإيجاز لتوصياتها كما وردت في الوثيقة الختامية .

كانت الورقة التي قدمها الأستاذ / **عبد الكريم العريض** وهي بعنوان «**العادات والتقاليد في البحرين من المنظور التحليلي**» هي الورقة الوحيدة في جانب العادات والمعتقدات ، وهي تحاول أن تغوص في الماضي البعيد من خلال تناول تاريخي ، وأن تبرز أصول بعض العادات والمعتقدات البحرينية ، وقد غلب عليها هذا المنحى التاريخي ، حيث يرى الباحث أنه للوصول إلى هذه الغاية فلا بد من دراسة مقارنة للبقايا اللامادية «الرواسب» للشعوب التي عاشت واستوطنت في تلك المنطقة ثم انتقلت إلى مناطق أخرى ، تاركة عاداتها ، وتقاليدها ، ومعتقداتها وغير هذا من عناصر ثقافتها ، واستمرت هذه تمارس في المجتمع البحريني مع غيرها من ضروب هذه الممارسات .

يرى الباحث أن الدراسة تستخدم اللغة لما لها من علاقة وشيجة بالعادات والتقاليد ، وذلك من خلال نصوص الأدب الشعبي والجوانب الأخرى كالنذور مؤكداً أن دراسة العادات والتقاليد دراسة تحليلية لا تتأتى إلا بالاستفادة من دراسة الحضارات التي سادت في المنطقة والمناطق المجاورة وذلك من خلال دراسة الألفاظ الدالة على العادات والتقاليد وجوانب الثقافة المادية والتراث الشفهي .

ويورد الباحث بعض الشواهد من العادات والتقاليد ، مرجعًا أصولها إلى الفينيقيين الذين يقول إن أصلهم من الجزيرة العربية .

ثم يتحدث الباحث في آخر الورقة عن بعض النذور في البحرين ، والمناسبات التي تنذر فيها ، وأنواعها ، وأسمائها ، وما يقدم في كل منها ، ثم التشابه بينها وبين ما يحدث في مناطق أخرى مثل العراق ومصر ولبنان .

وقدم الدكتور / **أحمد مرسي** ورقة بعنوان «**المبدعون والمؤدون .. التدريب والأداء**» وقد طرح فيها أسئلة هامة غالبًا ما تكون محور اهتمام دارسي الأدب الشعبي ومثار جدلهم ، واستهلها موضحاً أنه في هذه المرحلة التي وصلت إليها الدراسات ينبغي أن نوجه قدراً من الجهد والوقت للتعرف على الأسلوب الذي تبدع به هذه الأشكال والكيفية التي

تؤدى بها ، والطريقة التي تصاغ على منوالها ، وأثر كل ذلك على الجمهور الذي يتلقاها .

ثم يطرح أسئلة أخرى يرى أنها لا تزال تحتاج إلى بحث وتمحيص ، مثل : لماذا ظلت بعض الأشكال حية حتى الآن ؟ وما احتمالات بقائها بنفس الشكل أو بأشكال أخرى في المستقبل ؟ وما هي مصادر الإبداع والأسس التي يعتمد عليها المبدعون والمؤدون في صياغة إبداعهم وأدائهم ؟

ثم يفرق المؤلف بين المؤدي والمبدع ، ويرى أن الفاصل بينهما يكاد يكون خطًا وهميًا ، إذ من العسير التفرقة بينهما بخط فاصل محدد لا يتعداه كل منها .

فالأداء يحدده المؤلف بأنه وضع معين يتخذه الراوي أو المغني أمام جمهور ، هذا الوضع يختلف بدرجات متفاوتة عن وضعه أو دوره في الحياة اليومية وعلاقاته مع الآخرين . أما المؤدي فهو ذلك الإنسان الذي يتخذ الوضع المناسب الذي يتكامل مع هدفه الذي يريد تحقيقه ، ويتلاءم مع غرضه الذي يسعى إليه ، سواء كان تعليمًا أو نصحًا أو تحذيرًا أو إقناعًا أو تسلية أو ترفيهًا .

ويتطرق المؤلف لاختلاف عملية الأداء ليصل إلى أن المؤدي الذي يقدم نصًا شعبيًا ـ بغض النظر عن مستوى أداءه ـ هو في الوقت ذاته مبدع .

هل الرواة والمغنون من المبدعين ؟

ينبه الباحث إلى النظرة الخطأ لبعض الدارسين والجامعين الذين ينظرون للرواة والمغنين باعتبارهم مجرد ناقلين للحكايات والسير والأغاني ، مغفلين دورهم في إبداع هذه الأنواع وصياغتها وأدائها ، ويشير إلى أننا في حاجة إلى أن نعيد تكوين تلك اللحظة التي يبدع فيها الفنان الشعبي حكايته أو مواله أو أغنيته ، ويرى أن ذلك لن يتحقق إلا من خلال الملاحظة الميدانية أثناء الأداء والإبداع معًا ، فالفاصل بينهما دقيق ، إذ تكون لحظة الأداء هي نفسها لحظة الإبداع ، فالإبداع الشعبي يتحقق أثناء الأداء والنص الذي يروى أو يغنى تتحدد ملامحه ويكتسب خصائصه المميزة وتأثيره أثناء الأداء وليس قبل ذلك . فتجربة الغالبية العظمى من الباحثين والدارسين وعامة الناس في التعامل مع الأشكال الفنية الشائعة التي تبثها أجهزة الاعلام رسخت في الأذهان نموذجاً معينًا للمؤدي أصبح هو المقياس الذي يقاس عليه ، في حين أن هؤلاء المؤدين عاديون ، وتختلف درجة امتيازهم تبعًا لتمرسهم وموهبتهم ، ولا يمكن أن يكونوا منشئين أو مؤلفين بالمعنى المقصود .

إن موهبة المؤدي لا بد أن توضع في الاعتبار ، ذلك أنها الأساس الذي يعتمد عليه في جذب الجمهور ، ومن هنا فإن العلاقة بين الجمهور والمؤدي في غاية الأهمية ، وهناك أيضًا عناصر أخرى لا بد من وضعها في الحسبان ، مثل : النص ذاته «طويلاً ـ قصيرًا» فقد يؤدي رد فعل الجمهور إلى إطالة النص إذا كان هناك تجاوب وحماس ، وقد يكون العكس حين يحاول المؤدي اختصار النص إذا شعر بضجر الجمهور ، وفي كلتا الحالتين لا يجد المؤدي أمامه إلا موهبته .

ويقول إنه لا يمكن الإجابة على هذه التساؤلات دون أن نعود إلى المؤدين أنفسهم . ويورد الباحث ثماني مقابلات أجراها مع مؤدين ويقول إنه بعد تحليلها يمكن أن يجاب على كثير من التساؤلات التي طرحتها الورقة ، ثم يخلص التحليل إلى ثمان نقاط ، نوجزها فيما يلي :

* أن المبدعين أو المؤدين لا يشكلون طبقة خاصة أو ينتمون إلى مهنة واحدة ، وانهم يمكن أن يظهروا في اي طبقة في المجتمع .
* انهم في الأغلب الأعم لم يرثوا هذه المهنة ، بل اتجهوا إليها عن هواية وإعجاب .
* انه يمكن تمييز مرحلتين أساسيتين يمر بهما المبدع أو المؤدي حتى تكتمل له أدواته وهما : مرحلة التدريب او التبعية ، أو مرحلة النشأة والتكوين ، والثانية هي مرحلة النضج والاستقلال .
* أن المبدع أو المؤدي تتشكل شخصيته اثناء أدائه أمام الجمهور العريض .
* أن المؤدين او المبدعين لا يبداون الأداء امام جمهورهم من فراغ ولا يقفون أمام الجمهور دون استناد إلى مخزون ضخم من الموضوعات التي يعرفون مدى تقبل الناس إليها .
* أن عملية الإبداع أو الاداء تتراوح دائماً بين الثبات والتغير ، فهناك عناصر ثابتة بمثابة الأساس لعملية الأداء وأخرى متغيرة قد تصيب عملية الأداء ذاتها وتؤدي بالتالي إلى اختلاف الأداء .
* أن كل أداء هو نص محدد وموقف متكامل . وهو إبداع في حد ذاته أيضًا .
* أن المؤدين والمبدعين المتازين لم يحصلوا على مادتهم أو لم يتعلموها دفعة واحدة ، وإنما تم ذلك خلال سِني حياتهم .

الورقة الثالثة التي نستعرضها مقدمة من الأستاذ/ **كاظم سعدالدين**، وهي بعنوان «**الوسائل المعينة والمحبطة للبطل في الحكاية الشعبية**».

فالبطل في الحكاية الشعبية ، أهم شخصية في الحكاية ، وهو يختلف باختلاف نوع الحكاية ، والحكاية يقصد بها **الأسطورة** ، **السيرة** . حكاية الحيوان ، حكاية الجان ، حكاية الخوارق ، الحكاية الاجتماعية ، الحكاية المرحة .

وشخصية البطل في الغالب ثابتة تحمل صفة واحدة ، ومر في انحكاية له ميدانه وبيئته ، وقد يحدث تحوير لهذه البيئة لتناسب المجتمع الذي تحكى فيه الحكاية . ومن الصفات التي يتحلى بها البطل ميله للخير أو الشر ،



اتصافه بالجمال أو القبح ، الحب أو الكره ، الشجاعة أو الجبن ، وهلم جرًّا . وتتجلى تلك الصفات في أحداث الرواية في جو من المبالغة أو التهويل من اجل إضافة عنصر التشويق ، وإظهار التناقض الحاد بين صفتي البطلين المتصارعين . وهنا يظهر دور القوى الخارجية ؛ فالقوى الخيرة تتدخل لإعانة البطل الذي يمثل الخير ، وكذلك بالنسبة للطرف الآخر : حيث تقف قوى الشر إلى جانب الشرير . ولكن لا بد أن تكون الغلبة في النهاية لقوى الخير التي تلجأ لإعطاء البطل قوىً خارقة تمكنه من الانتصار .

ويتناول الباحث شخصيات الحكايات الشعبية العراقية ، ويذكر انها تتمثل في أفراد العائلة : الأب والأم ، الزوج والزوجة ، الابن والبنت ، الأخ والأخت .

ثم يتعرض الباحث للمشكلات التي تواجه البطل ، وهي مشكلات عائلية ومعاشية اعتبارية كالعمل والتجارة ، والصبر والصيد ، والخلاف بين أفراد العائلة وما إليه . ثم ينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن العقبات التي يواجهها البطل . ويذكر انها كثيرة ، ويعدد بعضاً منها ؛ مثل :

ـ الطريق المتفرع الذي يجلس في نهايته شخص ، غالباً ما يكون شيخاً . الحيوانات المفترسة كالأسود والذئاب والأفاعي ، المخلوقات الخارقة كالغول والصير والدامي والديد والحنفيش . البيوت المهجورة المسكونة بالجن ، أو القلاع المسحورة ، والقصور التي لا تفتح أبوابها إلا بشروط معينة . الغرف الممنوعة والمقفلة ، الغابات الكثيفة التي يضل فيها البطل ، العصا السحرية ، الكهوف المسحورة . وهلم جرًّا .

ثم ينتقل إلى نقطة أخرى : وهي ، المعينات أو الأدوات التي تساعد البطل في التغلب على العقبات ، وحل المشكلات التي تعترضه ، والمعينات تأتي للبطل وتنحاز إلى جانبه لصفات فيه كالطيبة والشجاعة والصبر والمثابرة . وتنقسم هذه المعينات إلى خمس فئات كما حددها الباحث وهي معنوية ، مادية ، حيوانية ، مخلوقات خارقة ، وسائل أخرى .

والمعينات المعنوية مثل البسملة ، والصلاة ، وقراءة الآيات القرآنية ، والأدعية ، أو ترديد أسماء الله الحسنى . وهناك عبارات أخرى يتفوه بها البطل وهي كلمة السر مثل «**افتح يا سمسم**» ويدخل في الوسائل المعنوية ذكاء البطل وحيلته ، وحسن المصادفات .

أما المعينات المادية فهي كثيرة في الحكايات الشعبية ، كما تشير الورقة حيث يستعين بها البطل في التغلب على المآزق التي يقع فيها وتحل مشكلاته . ومنها البوق السحري ، والمرآة السحرية التي تعين صاحبها على رؤية أحبائه وأعدائه ، والبساط الطائر ، الذي ينقل صاحبه اينما شاء ، والحصان الطائر ، وطاقية الإخفاء ، والمصباح السحري ، والخاتم السحري وغيرها من الأشياء المادية .

والمعينات الحيوانية التي يوردها الباحث تحت هذا العنوان تشمل القطط والحمام والأبقار والأفاعي والصقور والكلاب والسمك وغيرها من أنواع الحيوان التي غالبًا ما تظهر في القصص لتقدم خدمة للبطل .

ويأتي من ضمن المعينات التي أوردها الباحث المخلوقات الخارقة ، التي تزخر بها الحكايات الشعبية مثل الأقزام ، والعمالقة ، وطائر الرّخ والعنقاء والسعلاة ، وهي كثيرًا ما تكون عوناً للبطل إذا ما أحسن معاملتها ، أما المعينات الأخرى التي أوردها فيمكن أن تندرج تحت المعينات المادية مثل : السكين ، والملح ، والطعام ، والحذاء الذهبي ، وهي من الأشياء التي يحملها البطل .

الورقة الرابعة في هذا العرض هي ورقة الدكتور / **حسن الشامي** بعنوان : «**نظم وانساق فهرسة المأثور الشعبي**» .

وابرزت الورقة حقيقة هامة هي انه بالرغم من حداثة علم الفولكلور في المنطقة العربية إلا أن المعرفة بأساليبه ترجع إلى القرن الأول الهجري ، حيث جرت عمليات جمع وفحص وتوثيق الأحاديث النبوية الشريفة . وما واكبها من معلومات عن المحدّثين وشؤون دينهم ودنياهم ، ثم تبع ذلك ابحاث في علوم الدين واللغة ، وقد كانت تلك الحركة تهدف إلى تحديد الصحيح ، وكشف الزائف والمغلوط . وأشارت الورقة إلى أن تلك الدراسات قامت على مبدأ علمي أساسي ألا وهو دراسة الأوضاع القائمة فعلاً عند الناس متمثلة فيما يمارسونه ، وإيراد الروايات المختلفة للظاهرة الواحدة ، وقد أفاد اللاحقون من أعمال السابقين بالقول والتعديل والرفض ، وكانوا يربطون بين المقولة وقائلها ، والرأي وصاحبه ، والمدرسة الفكرية ومنشئها .

يرى الباحث أن الوضع الحالي في علم الفولكلور يدعونا إلى اتباع منهج بحثي مماثل ، حدد له عدداً من النقاط كبداية :

١ ـ الجمع الشامل المنظم لجميع الظواهر الاجتماعية والثقافية والتقليدية على النحو الذي تمارس به تلك الظواهر في سياق الحياة اليومية لأفراد وجماعات بعينها .

٢ ـ حصر مواد المأثور الشعبي وما واكبها من معلومات في أعمال الكتّاب السابقين .

٣ ـ تحديد الدراسات التي تمت في ميدان المأثور الشعبي ، والتي تمثّل المراجع عند الباحثين وذلك تمهيدًا لتقييم نفعها .

٤ ـ وضـع تلك المواد في متناول يد الباحثين حتى يتسنى دراستها على أسس علميـة سليمة قوامها النص الدقيق الممثل للسكان والمجتمع سواء كان التأكيد على النص اللفظي أو غير اللفظي .

ويشـير إلى أن تحقيق إتـاحـة المادة للدراسين يتم عن طريق قناتين رئيسـتـين همـا : الفهارس ، والأرشيفات ، والمتاحف ، إضافة إلى قنوات النشر الأخرى . فالأرشيف يحاول إعطاء صور افتراضية للثقافة عن طريق المادة الميدانية التي تحفظ فيه . أما المتحف فيختلف عن الأرشيف ؛ إذ أنه يحفظ عينات الثقافة بداخله ، وهي عينات حقيقية وليست مجرد وصف لتلك العينات .

فالفهـرس أداة من أدوات البحث وتمثل دليلاً علميًا نسقيًا ترتب فيه المـادة المفهـرسـة وفق القـواعد التي يقتضيها نظام التصنيف من ذلك النسق ، ويحتـوي الفهـرس على إشارات ببليوجرافية ، ومعلومات تؤدي بالباحث إلى الوصول إلى المادة المشار إليها ، سواء كانت في كتاب أو مقال أو مادة ميدانية على أشرطة تسجيل (مسموعة / مرئية) ويكون العنوان لفقرات يتماثل فحواها هو الرمز للفقرة المعينة . وقد يكون هذا الرمز لفظيًا أو رقميًا . ثم يتناول الباحث الشروط التي يجب توافرها في نسق الفهرس لكي يؤدي وظيفته على النحو السليم وهي : الوضوح ، الشمول ، العناية بالتفـاصيـل ، الدقـة ، المرونـة، والانفتاح ، الترابط الداخلي ، سهولة الاستعمال والتواؤم .

ثم ينتقل الباحث إلى إلقاء نظرة حول الموقف الحالي للدراسات العربية ، حيث يتعرض للمشاكل والأخطاء التي تنشأ عن عدم وجود نسق فهرسي متكامل يكون بمثابة مرجع أساسي يرشد الباحث إلى المواد التي تقوم على أساسها الدراسة الموضوعية .

تحت عنـوان نظم الفهـرسـة يتحـدث الباحث عن محاولتين مبكرتين للفهرسة الأولى على يد العالم البلجيكي **"فيكتور شوفان" (ببليوجرافية الأعمـال العـربيـة أو المتعلقـة بالعـرب** المنشـورة في أوروبا من ١٨١٠ ـ ١٨٥٥م) أمـا المحـاولة الثـانية فكانت على يد العالم الفرنسي **"رينيـه باسيه"** والتي أطلق عليها عنوان **«ألف حكاية وحكاية»** وهي قصص جمعها من أمهات الكتب العربية قام بدراستها والتعليق عليها .

ثم ينتقل بعد ذلك إلى مفهوم الموتيف (الجزيء القصصي) والطراز : حيث يذكر أن المفهومين نشأ نشأة امريقية . والموتيف كما عرفه **"كرسنتس"** : **(بـانـه عنصر ثقـافي في حالة حمل)** واعتبر **طومسون** الموتيف الوسيلة الفهرسية الوحيدة التي تصلح للتطبيق على المأثورات الشعبية على نطاق عالمي .

ثم يتعـرض الباحث لمعاني الموتيف ، فيقول **"تعرف كلمة (موتيف) بشكـل عام بأنهـا الجـزيء المتكرر والمستمر الحامل لمعنىً أو قيمة ثقـافيـة ، والذي يدخل في تكوين الشكل أو المحتوى لمختلف انواع الإنتاج الثقافي"** .

أمـا **«مصـطلح»** الموتيف في علم دراسـة النصوص الشعبي فيعرفه "طومسـون" بأنه : **« اصغر عنصر روائي له المقدرة على الاستمرار خلال الزمان والمكان كجزء من المأثورات في ثقافة معينة»** .

ويرى الباحث أنه يجب التمييز بين **«مصطلح»** "الموتيف" في السياق العلمي الفولكوري وبين الاستخدام العام لكملة "موتيف"، في الأدب والفن وكذلك في الحديث اليومي . ويورد أمثلة فيقول : إن نباح الكلب لا يعتبر "موتيفًا" وأما إذا تكلم فيكون كذلك .

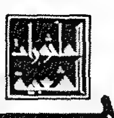
ثم ينتقـل البـاحـث إلى تناول الطراز والنمط ، ويورد تعريف **"ستيث طومسون"** لهذا المفهوم بأنه :**« حكاية تقليدية ذات وجود مستقل ، وقد تقص هذه الحكـايـة ككـل متكـامـل لا يعتمـد في استكماله لوحدته القصصية على أية عناصر خارجية . وقد تحكي الحكاية الممثلة للطراز ضمن حكاية أخرى ؛ إلا أن ظهور الحكاية بمفردها في مواقف اخرى علاوه على اكتمال معناها يؤكد استقلالها وتكامل كيانها البنائي والمضموني .»**

وقد يكون الطراز مكونًا من موتيفة واحدة أو قد يكون مكوناً من عدة وقائع وسلسلة من الموتيفات ، وهناك **«طراز الحكاية العالمي»** الذي يعني ان القصـة التي يمثلها الطراز توجد في عدة ثقافات وأماكن مختلفة من العالم ، وهناك أيضاً ما يطلق عليه مصطلح **«طراز محلي»** أي أن القصة تتوافر فيها خصائص الطراز إلا أنها لا توجد خارج حدود الثقافة المحلية .

وينبه الباحث إلى أنه يجب التمييز بين مفهوم الطراز ومفهوم النمط ، إذ أنهمـا غير متـرادفين ، وتعتبر ترجمة كلمة (Type) الإنجليزية إلى كلمة «نمط» العربية ترجمة غير دقيقة : فالنمط أكثر شمولاً وعمومية .

أما الورقة الخامسة التي نعرضها فقد قدمها الدكتور **حسام يعقوب** وهي بعنوان **«الشبابة آلة تربوية»** .

والشبابة آلة موسيقية شعبية تقع ضمن آلات النفخ ، وهي معروفة في أرجـاء الوطن العـربي ، وتصنع عادة من القصب ، ويتراوح طولها بين ٢٩٠ ـ ٣٤٠سم مجوفة من الداخل ، وقد تصنع أيضاً من أنواع الأخشاب الصلبة كالجوز والتوت والزان .





وفي وصفها يشير إلى مكان النفخ في هذه الآلة الموسيقية الشعبية التي هي عبارة عن صفارة شكلها منقاري ، فيها سدادة من الخشب . ويتيح ذلك الشكل وضعه بين الشفتين بسهولة ونفخ الهواء عبر قناة أو فتحة تجعل منه تيارًا موجهًا نحو الحافة الحادة في فتحة الصوت وتحطمه ، عليها واستثارة العمود الهوائي داخل الآلة للتذبذب ، وإصدار الصوت على جدار الآلة . توجد سبعة ثقوب متتالية على خط مستقيم ، وعلى أبعاد متساوية ، قطر كل واحد منها حوالي ٧ مم تقريبا ، وهناك ثقب واحد منفرد في الجهة المعاكسة يقع في منتصف المسافة بين الثقبين الأول والثاني ، كما يوجد ثقب آخر في مؤخرة الشبابة وسط عقدتها ، وذلك في شبابات المشرق العربي ، أما في المغرب العربي فنجد أن النهاية مغلقة ، وبالتالي لا يعزف على الثقب السابع .

وعملية العزف في هذه الآلة تعتمد على سد وفتح ثقوبها بالأصابع اعتماداً على استطالة وتقصير العمود الهوائي المتذبذب داخل الفتحة الرئيسية . صوت الشبابة رقيق وهادىء في مجاله النغمي الثقيل ، وشديدٌ في مجاله النغمي الحاد . وهناك شبابات خاصة للأطفال تصنع من الطين وهي أقل طولاً وبالتالي فإن ثقوبها أقل ، ويمكن العزف عليها بيد واحدة .

ينتشر استخدام الشبابة بين الرعاة ، وفي المناطق الريفية : حيث المادة المستخدمة في الصنع متوفرة ، وتؤدى عليها ألحان عاطفية وأغانٍ شعبية ورقصات وتقاسيم .

عن تاريخ الشبابة ، يذكر الباحث أن اسم الشبابة مشتق من الفعل شبب ، وتشبب ، إذا ذكر أيام الشباب والغزل .

وقد وصفت الشبابة بالقصبة الباكية ، كما وصفت بالصارخة ، ووصفتها شعوب كثيرة بالحزينة ، لطابعها الحزين الباكي ، وقد استخدمها سكان العراق القديم في تأبين موتاهم بمرافقة النائحات .

يشير الباحث إلى أن الشبابة انتقلت إلى أوروبا مع انتقال الحضارة العربية الإسلامية إليها ، فلم تكن معروفة في تلك المناطق قبل القرن الحادي عشر ، وهو الوقت الذي بدأ المغنون المتجولون باستخدامها ، ثم عم انتشارها بعد ذلك في عصور لاحقة وأدخلت عليها بعض التعديلات ، فأصبحت تصنع من قطعتين متداخلتين بدلاً من قطعة واحدة ، كما تغير موضع الثقب الخلفي الخاص بالإبهام ، كما أصبحت مخروطية بدلاً من شكلها الاسطواني ، كما أصبحت تصنع بأحجام مختلفة ، بحيث يمكن تكوين فريق للعزف الجماعي : ثم تطورت مادة الصنع فأصبحت تنحت من الأنواع الثمينة من الخشب والعاج والخزف ، وتزين بالزخارف والنقوش . وقد احتفظت ببساطتها في أوروبا حتى اندثرت ، حين وجدت منافسة من الفلوت ، إلا أنها بدأت في الظهور مرة أخرى في القرن العشرين وأصبح لعازفيها جمعيات مستقلة في أماكن كثيرة مثل بريطانيا وأمريكا .

يتساءل الباحث في آخر بحثه «أين نحن اليوم من شبّابتنا؟» ويذكر أنه عند البحث عن هذه الآلة لم يجدها في الأسواق ، وعلم أن صانعيها توقفوا عن صناعتها ، ودعا إلى تعميم تعليم الشبابة للنشء في المدارس ، مبرراً اختياره لهذه الآلة بتميزها بعدة خصائص لا تتوفر لغيرها ، مثل رقة الصوت ، وبساطة التركيب ، وصغر الحجم ، وخفة الوزن، ورخص الثمن ، وسهولة الأداء ، وخلص في نهاية البحث إلى وضع مقترحات بلغت سبعاً لتحقيق هذا الهدف مثل : تشجيع الصناع التقليديين لصناعتها ، وإنتاجها بشكل تجاري ، وتأليف كتاب لتعلمها ، وتسجيل اسطوانات وأشرطة فيديو لأشهر عازفيها في الوطن العربي .

التوصيات : جاءت الوثيقة الختامية للندوة تحمل التوصيات التالية :

أولاً : التأسيس لندوة التراث الشعبي:

١ ـ التأكيد على ضرورة أن تنعقد هذه الندوة العلمية مرة كل سنتين ، وأن يكون مقر انعقادها في إحدى الدول الأعضاء في المركز بالتناوب .

٢ ـ أن يسند أمر الإعداد لهذه الندوات والتخطيط لها والإشراف عليها إلى هيئة علمية متخصصة ودائمة يختارها المركز .

٣ ـ أن يكون من مهمات هذه اللجنة اختيار الموضوعات المحورية لهذه الندوات ، وأن تقوم بدعوة عدد من المرشحين الأساسيين من المتخصصين للمشاركة في هذه الندوات ، دون إغلاق الباب أمام الراغبين في المشاركة عن طريق الإعلان مادامت بحوثهم تخضع لتحكيم اللجنة.

٤ ـ أن تطلب اللجنة من المرشحين للمشاركة في الندوة تقديم ابحاثهم ـ طبقاً للمنهج العلمي ـ قبل انعقاد الندوة بفترة لا تقل عن ستة أشهر ، حتى يتسنى إرسالها للمعقبين في الوقت المناسب الذي يسمح بتلقي تعقيباتهم وطباعتها أيضاً .

٥ ـ أن يتم عرض البحوث المقدمة على الهيئة العلمية المذكورة لاختيار البحوث العلمية المبتكرة والأصيلة منها لإلقائها في الندوة ، وعلى

مسؤوليتها كاملة شريطة : أن يراعى في هذه الأوراق الجمع بين الاتجاهات النظرية والمواد التطبيقية ، في ضوء المنهج العلمي .

٦ ـ أنه في ضوء البحوث المقدمة والمختارة بصورة نهائية تقوم اللجنة بتحديد برنامج الندوة وتوقيتها ، ونظامها الداخلي ، وتحديد رؤساء اللجان والمعقبين من بين المتخصصين .

٧ ـ أن تعمل اللجنة على تشجيع الباحثين الجدد من ذوي التخصصات ذات العلاقة العلمية بالمأثورات الشعبية بدعوتهم إلى المشاركة في هذه الندوات ، إثراءً للدراسة والمناقشة .

٨ ـ ضرورة أن تحظى هذه الندوات بالإعلام الكافي الذي يتناسب ـ على المستوى الجماهيري ـ وأهمية هذه الندوات ، ويساعد على التعريف بها وبدورها العلمي في إثراء الحياة الثقافية عامة والمأثورات الشعبية خاصة ، وذلك بالتعاون مع الدولة المضيفة .

٩ ـ أن تطبع بحوث الندوة وتعقيباتها المدونة في كتاب يصدره مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية .

ثانياً: الاهتمام بالتراث الشعبي:

١ ـ الدعوة إلى ان تتبنى الجامعات والمؤسسات العلمية العربية الاهتمام بالدراسات العلمية للمأثورات الشعبية ، وذلك بإنشاء مقررات دراسية خاصة بالمأثورات الشعبية العربية في الجامعات ، وأن تشجع المؤسسات العلمية عمليات الجمع والتصنيف والأرشفة لهذه المأثورات .

٢ ـ ضرورة التنسيق بين المؤسسات والهيئات العلمية العربية المعنية بالمأثورات الشعبية ، ودراستها لتحقيق التكامل وتبادل الخبرات العلمية والعملية فيما بينها .

٣ ـ دعوة بعض الفنانين الذين يستلهمون المأثورات الشعبية للمشاركة في هذه الندوات الشعبية بنماذج من إبداعاتهم الفنية وتجاربهم العلمية .

٤ ـ ضرورة اهتمام المتاحف العربية بالموروثات الشعبية وجمعها وصيانتها وعرضها على الجمهور عرضاً فنياً يليق بها وبمكانتها من تراث الأمة .

٥ ـ ضرورة اعتماد المأثورات الشعبية في التربية الموسيقية.

ثالثاً : الرعاية العلمية للتراث الشعبي :

١ ـ يؤكد المشاركون في الندوة أهمية الجمع العلمي الموثق للمأثورات الشعبية ضمن سياقها الطبيعي ، فضلاً عن ضرورة بذل المزيد من الجهود لإعداد الجامعين المدربين في هذا الميدان .

٢ ـ الاهتمام بالمبدع الشعبي شاعرًا وصانعًا وحرفيًا وقاصًا ومغنياً .. والتعريف به ، وتشجيعه ، وتوفير الفرص الملائمة له ، ولعرض إبداعه ونتاجه الفني الشعبي .

٣ ـ أن يعمل المركز على جمع الفهارس الخاصة بالتراث الشعبي العربي المدون ـ مخطوطاً أو مطبوعاً ـ واستكمالها وتوفيرها .

رابعاً : معالجة مادة التراث الشعبي :

١ ـ في ضوء النقاش والمحاورات الدائرة ، وأثناء الجلسات برزت الحاجة الملحة إلى ضرورة وضع معجم عربي لمصطلحات المأثورات الشعبية العربية : على أن تنبع مناهجه من التراث العربي أولاً ، وأن يستفيد في الوقت نفسه من المصطلحات العالمية في هذا الحقل ، وتشرف على إعداده لجنة علمية متخصصة تمثل الحقول الفولكلورية المتعددة .

٢ ـ لقد آن أن يضع المركز ـ كهيئة علمية ـ تصنيفاً علميًا لمواد التراث الشعبي تقوم بوضعه لجنة متخصصة لتوحيد عملية التصنيف طبقاً لمدلولات ومفاهيم محددة ؛ بهدف تطبيقه بين الجامعين الميدانين .

٣ ـ يؤكد المشاركون ضرورة الاهتمام بعمليات التصنيف والأرشفة والحفظ والتوثيق ، وتوجيه الاهتمام إلى تكوين الباحث العلمي المتخصص والقادر على التعامل العلمي مع المادة الفولكلورية المجموعة .

٤ ـ ضرورة العمل على توسيع دائرة نشر المواد القولية للمأثور الشعبي ، عن طريق نشر نصوصها باللغة العربية الفصيحة إلى جانب لهجتها العامية .

٥ ـ الدعوة إلى عقد حلقات بحث متخصصة يشارك فيها عدد محدد من المتخصصين في المأثورات الشعبية والعلوم الإنسانية المتصلة بها ، لمناقشة بعض الموضوعات الإشكالية مثل :

أ ـ مشكلات المنهج .
ب ـ مشكلات المصطلح والمفهوم .
جـ ـ أدلة العمل الميداني .

وذلك بقصد تقريب وجهات النظر بين الباحثين العرب .

خامساً : متابعة هذه التوصيات الصادرة عن هذه الندوة ، مع التأكيد على تنفيذ ما لم يتم تنفيذه من توصيات الندوات السابقة التي عقدها المركز من قبل .



ترجمه عن الفرنسية: يعقــوب المحــرّقي



مُلاحظات حَول الحِرَف الفنّيّة



العدد (٥) . يناير ١٩٨٧ .



■■ يشكل الفن الشعبي أو - إذا رغبنا - الحرف التقليدية ، أو الفن البسيط ، أو غير الأكاديمي ، رافداً مهمًا من ثقافة اية مجموعة بشرية .

ويعني هذا المصطلح : الإنتاج الحرفي الذي يتبع تقنيات وأشكالاً ونماذج تقليدية . وليس لهذا الإنتاج توجه فني : فهدفه ووظيفته الأولى أن يكون مفيداً في الحياة اليومية .

وإن الفن الشعبي في استجابته للحاجات الأساسية لفئة اجتماعية معينة يشمل كذلك أشكالاً أخرى من التعبير ، كالرقص والموسيقى والغناء ، وجميع المظاهر الفنية الشفهية للغة ، التي لا تقل أهميتها للحياة عن ضرورتها للنشاط اليومي لهذه الفئة الاجتماعية ■■

يقول « مانويل توسان » « الفن كلٌ واحد ، فليس هناك فن شعبي من جهة وغير شعبي من جهة أخرى . وهو أسمى إبداعات الإنسان ، والتعبير الأكثر صدقاً عن النفس البشرية ، والذي يترجم بأشكال أقوى من الكلمات . قادرةٍ على إثارة جميع الناس على اختلاف لغاتهم » ويضيف : « باستطاعة الإنسان أن يخلق أعمالاً فنية إذا توفرت له الإمكانات الفنية اللازمة لمساعدة خياله ، وباستطاعته - أيضاً - إيقاظ الشعور الفني لدى الآخرين .

وذلك بحساسيته الخاصة تجاه الحقائق الواقعية . وبدون أن يبحث متعمداً تحويلها إلى فن ، فهي تتجلى له كمصادر إلهام لفنه » .

ولنتذكر أخيراً رأي « هربرت ريد » بأن للفن القدرة على منح شكل مادي لما يحسه الفنان . وانطلاقاً من هذه النظرة فمن الواجب اعتبار الفن جزءًا متكاملاً من تطور (الإنسان الصانع - HOMO FABER) كما نرى أنها النظرة الأنسب لدراسة الإنتاج الفني لأية ثقافة كانت .

الفن النفعي : المادة العملية :

إن الأشكال الفنية التي نخضعها لأحكام فنية بحتة ، هي في حقيقتها إنجازات ذات أهمية عملية . تدخل في صلب ديناميكية الحياة اليومية لثقافة جماعة بشرية . تستخدمها للحصول على المنفعة المادية والروحية لأعضائها . وهذه الأشكال متنوعة : فقد تكون قطعا من القماش أو الملابس أو الأثاث أو الأدوات القشية أو التماثيل أو من الرسومات أو الهندسة الشعبية ، أو قد تكون عبارة عن سرج الخيل أو السجاد المصنوع يدويًا ، أو كما هي الحال في المعتقدات ، مثل .

طقوس المطر ، وتعابير طرد الأرواح الشريرة ، والشفاء من المرض أو الرقص الديني .

إن ملايين الأفراد أو آلاف القبائل والمجموعات البشرية التي تجمعها ثقافة واحدة (وهي ليست بالضرورة الثقافة الغربية) تعد كل أشكال التعبير عملية وضرورية بغض النظر عن قيمتها الفنية . وإن قُدِّرت فنيًا .

ومن أجل دراسة النشاطات الإبداعية الشعبية قسمها الأنثروبولوجيون والإثنولوجيون إلى صنفين رئيسين ، هما : الفن الشعبي الحرفي ، الذي يشمل الحرف اليدوية والتشكيلية . والفن الفولكلوري ، الذي يشمل الموسيقى والرقص والغناء وغيرها من أشكال التعبير اللغوي السائدة في المجتمع . وإضافة إلى « التقاليد الشفهية » تهتم الأنثربولوجيا والإثنولوجيا والإثنوجرافيا بأشكال أخرى من الاتصال والتعبير ، ومنها . النقل الشفهي للثقافة ، ونعني بذلك الأشكال المحكية من اللغة والمعبرة عن الثقافة .

التقاليد الشفهية والحرف الشعبية :

إن أهمية النقل الشفهي للثقافة تبدو جلية في عملية التعليم ، ففي مختلف العصور ، وفي شتى المجتمعات ، وحتى في الثقافة الإنسانية المعاصرة . يعد النقل الشفهي لما نريد

تعليمه من أكثر الوسائل التعليمية فعالية، وذلك منذ الأصول الأولى للغة وحتى أكثر الأفكار تجريداً.

ولننظر الآن في كيفية عمل النقل الشفهي في مجال الفن الشعبي. على مؤرخي الفن والإثنوغرافيين الانتباه إلى أن المادة المصنعة والمزخرفة يدويًا تبعاً لتقاليد متواترة ليست ذات وظيفة نفعية ضمن إطار الحياة اليومية للمجتمع فحسب، ولكنها تنقل أيضا الحساسية الفنية التقليدية لهذا المجتمع كما يعبر عنها الحرفيون الشعبيون.

إن الفنان الشعبي حين يبدع أشكالاً أو ينفذ زخرفة، لا يعمل بطريقة آلية، ولكنه يستلهم ذلك من عاطفة شعرية إذا ترجمت إلى كلمات فإن قيمتها التعبيرية تشابه تلك التي تضيفها اللغة على الأدب المكتوب أو الشفهي.

وإذا أخذنا برأي «رسكن» فإن كل فن راقٍ يولد نتيجة لتحول الحقيقة الواقعية من جهة، ومن قوة الفكر المجسدة في أشكال أبدعتها حساسية الإنسان من جهة أخرى.

أما الفن الشعبي عامة فإن إبداعات كل جيل هي انعكاس دقيق وتعبير عن الوسط الثقافي الذي تزدهر في ظله الحرف الشعبية، ويتطور في كنفه الحرفي كفرد من المجتمع وكناشر لثقافته.

إن الحرفي الشعبي يترجم مفاهيم أفراد مجتمعه وأفكارهم وآمالهم وثوراتهم واهتماماتهم المادية والروحية التي يحولها بطاقته الإبداعية وبالوسائل الفنية العملية التي يمتلكها.

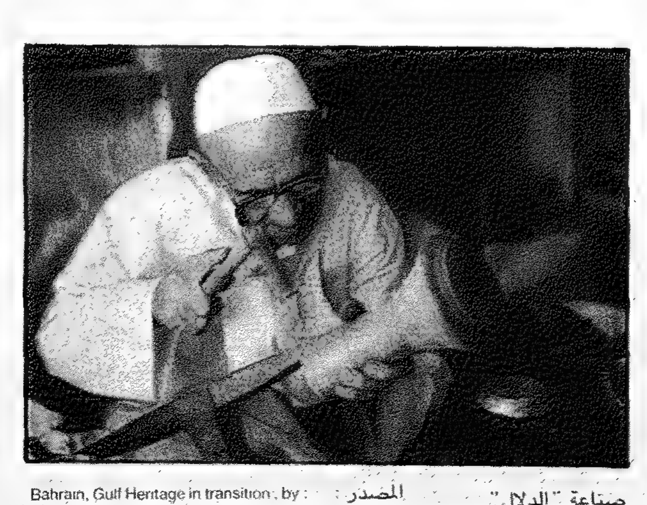
إن جميع معارف الحرفي تقريبا من تقنية وفنية تنقل شفهيًا: وذلك في جميع أنحاء العالم وفي مختلف المجتمعات.

ولهذا يكون تأهيل الجيل الجديد من الحرفيين الشعبيين عملية تعليمية كاملة تشمل الشرح الشفهي والممارسة العملية تحت إشراف المعلم وبمراقبة الواقع المرئي المتاح للمتدرب عند تأمله للمواد المنتجة ضمن الإطار التقليدي لكل حرفة.

إن أفق المتدرب يتسع تبعا لامتلاكه تقنية الحرفة، والبدء في معرفة قوة الإبداع وإعادة الخلق في حدود إمكاناته، وخاصة قدرته اليدوية ونفاذ قدراته الفنية والرؤيوية. وإن هذا التأهيل الكامل شرط أساسي لتكوين حرفي ماهر، وليس بكافٍ تطوير المتعلم لقدراته وحساسيته، فمن واجبه معرفة كيفية الاحتفاظ بالتقاليد وفهمها من أجل إغنائها، آخذاً بعين الاعتبار الشروط والتيارات الثقافية في عصره. ومحصّلة لعمله فإن نشاطه الإبداعي يمنحه - كما يمنح مجتمعه - إشباعاً نفسيًا. إن الحرفي المتدرب بحاجة إلى تعلم كل تفاصيل الحرفة وبطريقة متناسقة، وهذا ليس ممكنا إلا في معمل تمر فيه الخامة بجميع مراحل الإنتاج.

إن الحرفي يستلهم في عمله التعابير الشعرية والقصصية والحكم الشعبية، التي تشكل جميعها جزءًا من اللغة السائدة. وهنا أيضاً يؤدي النقل الشفهي للمعرفة دوراً أساسيًا إذ أن غالبية الحرفيين الشعبيين لا يملكون الدراسة الأكاديمية التي تمدهم بعناصر الثقافة والتي تشكل مصدراً للإلهام. إن الحاجة والرغبة لدى الحرفي للتعبير والاتصال تعبر عنها الأشكال الفنية القادرة على إثارة البشر على اختلاف لغاتهم. لأن الحرف الشعبية تشكل أسلوباً كونيًا في التخاطب والتفاهم بين الكائنات.

دانيل ف. روبن دولا بوربولا*



صناعة «الدلال» المصدر: Bahrain, Gulf Heritage in transition, by: Michael Jenner, Longman, 1984.

الهوامش

---

* د. ف. روبن دولا بوربولا أنثروبولوجي مكسيكي متخصص في الفولكلور.
تدور معظم دراساته حول الفنون والحرف الشعبية كتعبير ثقافي.
* عن مجلة CULTURES العدد الثاني - ١٩٧٥م.



ملخص القسم الإنجليزي

فايز صياغ

■ اضطراب الأحوال في دكة عرب الكبابيش من معرفة التراث إلى ممارسته

عبد الله علي إبراهيم

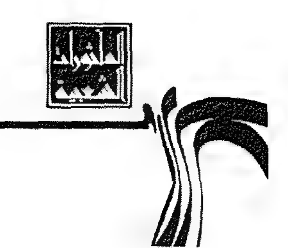


■ أثر أدب ما بين النهرين والأدب العربي في حكايات عيسوب

الدكتور: داوود سلوم



المصدر:
BEDOUIN JEWELLERY IN SAUDI ARABIA, by Heather Colyer Ross, stacey International.



اضطراب الأحوال في دكة عرب الكبابيش: من معرفة التراث إلى ممارسته

يحلل عبدالله علي إبراهيم في هذه المقالة مضمون أحد اللقاءات التي أجراها مع المرحوم علي عبدالله الطريّح ، وهو الحجة في تراث قبيلة عرب الكبابيش في السودان . وقد جمع الكاتب في هذه الجلسة ثلاث قصائد من بينها واحدة من تأليف الطريّح نفسه . وكلها تتحدث عن تغير الزمان وتبدل الأحوال ، وتتحسر على الأيام الخوالي التي كان فيها النوراب هم سادة الكبابيش وولاة أمرهم ، غير أن هذا اللقاء كان يختلف عن اللقاءات السابقة من حيث إنه دعا إليه جمهوراً لحضوره ، وهو ما لم يفعله من قبل ، ومن هنا فإن الطريح انتقل من مجرد ناقل للتراث إلى ممارس مبدع له . وعن طريق تطبيق نظرية الأداء ، يدرس الكاتب هذه الجلسة من حيث سياقها ، وسير أحداثها ، ومضمونها المتميز ، ويحلل وظيفتها البلاغية .

إن ظروف الطريّح الخاصة قد أثرت آنذاك على كل من طريقة أدائه ومضمونه . فقد جرى ذلك الأداء في وقت عصيب انتشر فيه التذمر من السلوك السياسي لشيوخ الكبابيش في «الدكة» (العاصمة القبلية المتنقلة) وكان الطريّح يشعر بالغبن لأنه يعتقد أن الشيوخ منعوه بعض حقوقه . وكان في السابق يستخدم الأداء التقليدي كوسيلة غير مباشرة لحشد التأييد لقضيته واستمالة الشيوخ إلى صفّه . غير أن هؤلاء لم يصيخوا له سمعاً ، ولذلك فإن إحساس الطريّح بالإحباط غيّر من ديناميّات الوضع في هذا اللقاء ، فهو لا يقتصر على نقل معرفته بالتراث ؛ بل يستخدمه بصورة فعالة ، فأصبح أداؤه مدعّمًا لرأيه في أن الأمور قد اضطربت كل الاضطراب في الدكة .

أثر أدب ما بين النهرين والأدب العربي في حكايات عيسوب

ينسب المؤرخون حكايات عيسوب إلى مؤلفها الذي يحمل هذا الاسم ، وكان عبداً رومانيًّا عاش بين عامي ٦٢٠ ـ ٥٦٠ قبل الميلاد ، وأورد فيها قصصاً على ألسنة الحيوانات .

وفي هذه الدراسة التحليلية المقارنة يرى الدكتور داود سلوم أن الجانب الأكبر من هذه الحكايات يرجع في أصوله إلى القصص الشعبي والأمثال التي كانت متداولة بين شعوب ما بين النهرين وأن الحكايات اللاحقة التي أضيفت إليها في أوروبا مستقاة من مصادر عربية تتمثل في أمهات كتب الأدب والأمثال والمقامات .

ويجري المؤلف تحليلاً مقارناً لنصوص ثلاث عشرة حكاية من هذا النوع المنسوب إلى عيسوب ويعيدها إلى أصولها العربية ، ولكنه قبل ذلك يوضح أن تأثير آداب حضارة ما بين النهرين والأدب العربي قد انتقل إلى أوروبا بعد القرن التاسع الميلادي الذي فيه كانت أغلب هذه الحكايات مدونة في بطون الكتب العربية وشائعة على ألسنة الناس . ويرى الكاتب أن قنوات الانتقال والتأثير تمثلت في ثلاثة معابر رئيسة ؛ من الأندلس إلى أوروبا بعد الفتح العربي ، ومن الشرق إلى أوروبا عن طريق ما حمله المشاركون في الحملات الصليبية المتعاقبة بعد اندحارهم وعودتهم إلى بلادهم ، ومن مصر إلى أوروبا عن طريق جنوبي إيطاليا بفضل التبادل التجاري الذي كان مزدهراً بينهما آنذاك .

revolved around three focal points :

1 - The social and cultural issues handled by the various types of folk creativity, such as folk literature, music and dance , customs and habits , material culture and handicrafts.

2 - The sources of heritage which include :

   a - recorded material, such as lexicons, encyclopedias, chronicles and other major reference works in the fields of travel, history, geography and literature.

   b - the living elements like creative artists and performers, private and public festivals in beduin, rural, coastal and urban communities .

3 - Gaining access to the sources of folklore in the Gulf and Arabian Peninsula region. This section covers problems relating to field collection and the best means to overcome the technical, administrative, financial and social obstacles involved in this process.

In this report, the writer says that the proceedings of the Baghdad symposium have highlighted the growing academic interest in foklllore research, especially in the Gulf region, although more coordination is still called for. The symposium has also undrelined the important role of the AGS Folklore Centre at both the regional and Arab levels .

The report gives brief resumes of a representative sample of the papers presented at the symposium in various areas, then goes on to review the recomondations made at the end of the discussions.

The recommendations endorsed the role of the AGS Folklore Center in sponsoring such seminars, and made detailed proposals for regulating them and improving their effectiveness in the future .

The participants called upon Arab universities and academic institutes to give more attention to folklore and to incorporate it in college curriculae, and to coordinate their efforts in this respect. They also highlighted the necessity for compiling an Arabic folklore dictionary and drawing-up a scientiffic classification system.

NOTES ON ARTISTIC HANDICRAFTS

Folk crafts and handicrafts represent a significant component of the cultural heritage of any society. DANIEL F. RUBIN DE LA BORBOLA in this article, subscribes to Herbert Reed's view that art can render the artists feelings into a material form and, as such, it is an integral part of the historical evolution of man into a craftsman - a homo faber .

Art, therefore, has a utilitarian nature. This is true of a piece of textile as it is of a saddle, a statue or a rainfall rite .

The article, translated from French by YACOUB AL MUHARRAQI, discusses how the various folk handicrafts are passed down from one generation to the other - mainly through oral transimission and education, without reference to any academic background. The preservation and passing on of this knowledge is, therefore, a vital requirement for reviving these handicrafts.



nithologists to make use of this and other valuable references on the birds of the region.

VOWS IN CHILDREN'S GAMES AND LULLABIES IN IRAQ

Making vows to God or to religious figures for the fulfilment of wishes or avoidance of mishap is a common practice in most societies. In Iraq, as MR HUSSEIN QADDOURI explains, such vows and dedications are effected by donating money , food or clothes to the poor or they may take a non-material form such as fasting or visiting the holy shrines. these consecrations are mostly associated with children, either in lullabies sung by mothers to soothe their babies, or as part of the games and songs performed by children on certain religious occasions.

In this article, based on field research, the writer records the texts and melodies of a number of these songs, with annotations on their colloquial vocabulary and elaboration on their themes.

These vows which are usually expressed in established forms, are made when the more difficult wishes are entertained such as recovery from illness, return of the beloved ones, childbearing or birth of male offspring , acquittal in court or marriage of an old maid and the like.

THE IJMAN DIALECT IN KUWAIT

The Ijmans are a well-known Arab tribe, part of which has settled in Kuwait. Their origins could be traced to the Hamadani tribe,a branch of Qahtan in Yemen.

This review, by DR ABDULKARIM MUJAHID, is a critical assessment of a study of the dialect of the Ijman in Kuwait by MS SHARIFA AL MA'TOUQ. The reviewer commends the fieldwork conducted by the author in producing this study which has been recently published by the AGS Folklore Centre. However, he points out certian flaws in the overall academic approach of the author who, he believes, has been greatly influenced by the methodology of her mentor, Dr. Abdulaziz Matter, who had done a similar study on the dialect of the bedouins of the northern coasts of Egypt.

THE AGSFC SYMPOSIUM ON FOLKLORE AND THE ARAB IDENTITY

The "Folk Heritage and the Arab Identity" symposium, held in Baghdad, Iraq between 2-6 November, 1986, was another milestone in a series of such specialised seminars organised by the AGS Folklore Centre in its total effort to place the folk tradition in its natural context of the contemporary Arab culture. These gatherings, as MR AL SADIQ SULAIMAN explains, are planned to be held every two years, and they provide valuable opportunities for folklore specialists to exchange views and experiences and keep abreast of developments in this field.

During the eight sessions and the twenty presentations made at the Baghdad symposium, the activities and discussions of the participants

related in the accounts of the great Arab travellers between the 8th and the 13th centuries.

The author emphasises that any proposed methodology for using travel literature texts as ethnographic references must take a few essential consideration into account, such as their historical and cultural contextuality; the relationship between the authors and their work; the complexity of the folkloric material described in these chronicles and the credibility of the narratives related in travel literature .

MAT WEAVING IN EGYPT: FROM GEOMETRIC TRADITIONS TO REPRESENTATIONAL TRENDS

Mat weaving is an essential element in the traditional handicrafts of Egypt and the Arab World, and one which is being increasingly threatend by the recent trends in mass production.

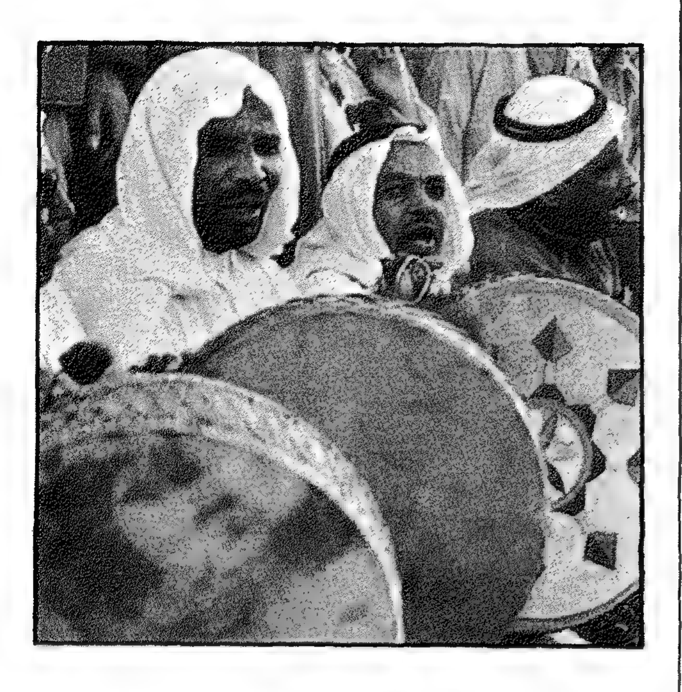
In this study, DR SULEIMAN MOHMOUD HASSAN, highlights the necessity for preserving and developing this traditional industry as one aspect of the national character and identity, in addition to its functional and economic value. He traces mat weaving to its prehistoric origins, and follows up its evolution in Egypt throughout history, describing the artistic, technical and functional elements in its development . The author describes the raw material for mat weaving, ie. matsedge and rush, and explain the types, weaving techniques, together with the decorative patterns and themes, and the various dyeing materials and styles. He then gives a detailed analytic description of a representative sample of hand-woven mats produced in the Kafr al Shurafa Centre in Egypt, and concludes with a call for the presevation, protection and development of this important folk craft.

THE BIRDS OF BASRA IN THE 19TH CENTURY FOLKLORE

The Iraqi folk ornithologist of the 19th century, who lacked the systematic skills of their modern counterparts, have left a tremendous amount of descriptive literature on birds, based on observation and first-hand experience.

The town of Basra, as MR ABDULHAMID AL-ALWAJI says, was teeming with amateurish bird-watchers and traders. One of these was Rashid Jubran, who accompanied the British ornithologist, W. D. Cumming, and recorded his own observations and impressions on the birds of Basra and the upper Gulf. This inventory was handed over by Jubran to the 19th Century Arab scholar Rev. Anastase M. Al Karmely, who incorporated it, with a courteous acknowledgement, in one of his works. In that section, 54 of the birds common in Basra at that time are listed and described in detail. The writer concludes by calling upon modern Arab or-





ON THE RELATIONSHIP BETWEEN THE ZAR SONGS AND THE SAMIRI DANCES: AN APPERCIATION OF THE RECREATIONAL ASPECT

Zar songs are not an indigenous element in the folk culture of Saudi Arabia and other regions of the Gulf. However, as MR FAHD ABDULLA AL-TAYYASH argues. zar has in many cases managed to assume a measure of social acceptability by virtue of its association with, and intergration into the traditional samiri dances. These songs have further held ground by seeking implicit justification in religious beliefs, especially when the zar / samiri performers purport that they are being possessed by jinn .

The writer borrows the concepts of "emotional therapy" and the "culturally staged dream" to interpret the therapeutic role of the zar performance whereby the stresses and mental strains of everyday life are released. The collective nature of such performances gives them a group therapy dimension, thus enhancing their recreational role.

FOLKLORE IN TRAVEL LITERATURE : A METHODOLOGICAL APPROACH

The writings of prominent Arab and Moslem travellers and geographers provide valuable sources of information on folk cultures during certain periods of history, in addition to the value of these accounts as an interesting and highly enjoyable literary genre.

It is this elaborately descriptive and analytic quality, as DR HUSSAIN MOHAMMED FAHIM argues, that gives travel literature an additional dimension as an ethnographic reference on folk culture. Should they be so considered , the author cautions, the accuracy and authenticity of these accounts must be verified by careful analysis and historical cross-checking. The author then proceeds to examine the concept of travel in Arabic culture, and to analyse its various motives throughout history, especially as



PUNISHMENT OF ELOPEMENT AND RAPE IN BEDUIN JUSTICE

In 1976, the Jordanian government anulled the tribal judicial system which had been hitherto applied to resolve conflicts and prosecute offenders amongst the beduins. Rape and elopement were two of the gravest offences to which to tribal law had been harshly enforced, as MR ROX ZAYED AL OZAIZI explains in this essay. The girl in the beduin society signifies and embodies the honour of the whole community and any violation of her chastity is severely punished. If she was party to an act of adultery, the punishment that befalls her is usualy the harshest and may amount to death. The man may be killed but his punishment may be reduced to banishment or redress.

However the writer emphasises that the harshness of beduin justice has always been coupled with some tolerance of mixing between the sexes before marriage - but always in a family set-up and under the watchful eyes of the girl's parents. The girl is encouraged to freely choose her future husband. The cousin had been given priority in proposing to her but even this preferential norm has been nullified in recent years .



LITERARY TEXTS IN THE HISTORY OF MUSIC :
ARABIC POETRY AND THE PROBLEM OF MUSICAL CREATIVITY

Historically, Arabic poetry has developed simaltaneously with a musical form. This is explained by the fact that the earliest genre of Arabic singing took the form of "al ḥudaa'" a stanza of verse sung by a performer in the company of the desert travellers of pre-Islamic Arabia to entertain and spur the caravans during rigourous journeys.

These simple stanzas, as DR ABBAS AL-JARRARI says, explain the relationship between poetry and rhythm- or the word and the melody. This blend has been further developed with the flourishment of singing during the Abbasid period and its subsequent diversification and refinement during the Arab rule of Spain. The writer points out that two schools could be indentified in the attitudes of the prominent Arab composers and musicians: the conservatives, represented by Ishaq Al Muselli, who were inclined to treat the poetic text with great respect and to refrain from any alteration to the words to suit the melody; and the liberals, such as Ibrahim Al-Mahdi, who handled the original stanza more freely with improvisations, deletion and additions.

These two approaches have had their impact on reconciling conventional textual forms with the creative musical elements in the development of Arabic singing to the present day. But the time has come, the author concludes, to record both the texts and melodies of traditional songs in a systematic manner and study the variations that have occurred in both aspects.



FOLK CREATIVITY

The first great creative artist in ancient times, as DR. ABDULHAMID YOUNIS says, was Homer, author of the Illiad, who drew heavily on folk tradition in composing his famous epic poem. On the other hand, the Roman poet Virgil does not have the same stature as Homer, as the former's Aenied was essentially a product of individual craftsmanship .

Folk creativity can also account for the massive appeal of two other epics which the writer compares and analyses : the sira of the pre-Islamic Arab poet - hero Antara Bin Shaddad and the story of Roland (Orlando) of the Franskish chivalry during and after the reign of Charlemagne. For the same reason, i.e. the association with, and expression of the folk spirit, the Arabic musical form, the "muwwal", has survived a host of other more sophisticated genres.

The writer then discusses the issue of the universality vs. the local folkloric nature of the creative work and maintains that the two concepts are compatible if not complementary. The study is concluded with a call for specialists and researchers to intensify their efforts in documenting, classifying and studying folklore with particular emphasis on its creative aspects .

QUINTUPLET MUSIC IN YEMEN AND THE GULF

Quintuplet music in Yemen and the Gulf represents an interesting component of the music of folk dances in the two regions, and the similarity in their rhythm and form testifies to their common origin.



In this study, MR KHALED AL-QASSIMI and DR NIZAR GHANEM state that this musical genre had originated, historically, in East Africa, and has been carried into the Arabian Gulf and Yemen by successive waves of African immigrants and by the sea-faring merchants commuting between the two coasts.

These dance songs fall in two main categories: the "lewah" and the "tambourah". By analysing both the rhythm and text of a representative sample of these collective dance songs, the authors conclude that the former genre has an unmistakable African tempo with evident Swahili vocabulary. The second dance, with its deep "soul" quality and sentimental content, may well have originated in Nubia in the Sudan. The "tambourah", the musical instrument after which the dance itself has been named, is an ancient African fiddle and one that is commonly used in the Sudan and Somalia .

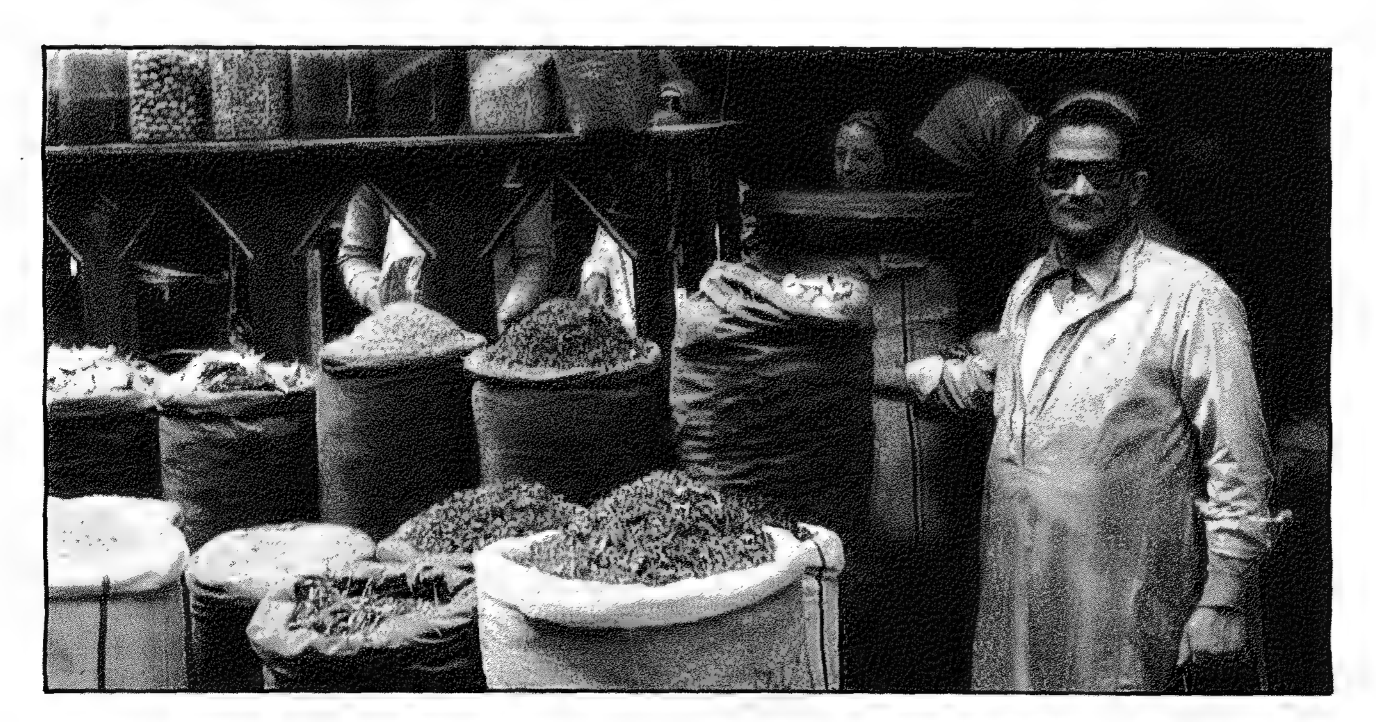


HERBAL DRUGS AND HERBALISTS IN THE ARAB WORLD

Traditional drugstores, where medicinal herbs are sold, are a common yet distinct feature of the old souqs of all Arab cities, and their stocks are almost identical, as they derive their tradition from the same cultural heritage.

DR KAMALELDIN H. BATANOUNY gives a historical background to the subject of herbs and herbalists throughout the Islamic history, as well as the major contributions made by Arab scholars to the development of medicine in Europe. He then provides a vivid and detailed description of the items normally found in a traditional drugstore. A wide range of prescriptions and concoctions are made by herbalists for virtually all diseases and ailments, and a few of these have only a para-medical or psychological effect. These medicinal stuffs are then classified either as to the part of plant used in thems or in terms of their application.

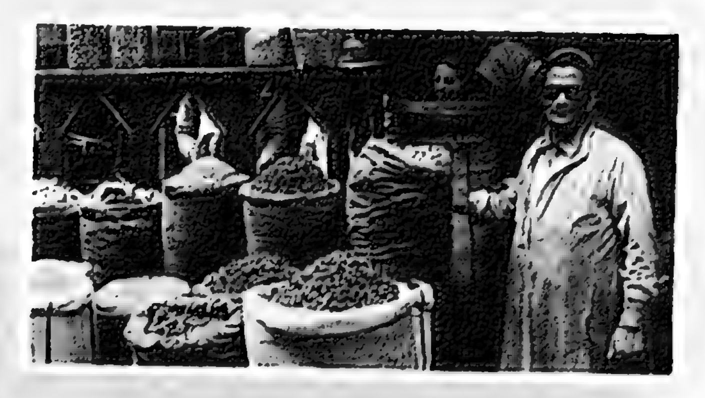
The author sums up by stressing that modern medicine has confirmed the pharmaceutical effectiveness of a number of these folk drugs. However, further effort is called for to study, classify and ascertain the real value of medicinal plants and vegetable drugs in the Arab World .



Al Ma'thurat
Al Sha'biyyah

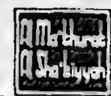
Abstracts of the Arabic Articles










Al Ma'thurat
Al Sha'biyyah



We used to be called for consultation (by the *Nazirs*)

Maḥannah is thus defined as having the kins' interests at heart. It is, hence, a form of 'preferential democracy' in which kins' viewpoints are asked for first and favourably considered. It is, in short, partially when kins' interests are at stake.

Moved by Abu-Daraq's poem, Shaykh ᶜAli at-Tōm sought to reconcile him and succeeded. In strategizing with Abu Daraq's poem, at-Tirayḥ was setting Shaykh ᶜAli at-Tōm's example for the present Shaykhs to follow regarding the reward he was entitled to for being called by them to recite the tribe's traditions and his rights over the well. He told me that Abu Daraq used to weep when they recited his 'songs'; "Abu Daraq said what he said out of *ghabinah* (a consuming internalized feeling of being wronged). *Ghabīnah* set him on fire. He used to weep when he recited these poems. Damn it." At-Tirayḥ could not have described his socioemotions more accurately. As I saw it, at-Tirayh on the day he broke into performance was on the verge of tears. The *ghabīnah* resulting from the Shaykhs negligence of *mahannah* rights, had brought him close to weeping. His performance saved him from shedding the painful tears of men. Instead, he wanted his one-woman audience to weep.

At-Tirayḥ, all along the interviews we had together, assumed knowledge of tradition. In this unique, seemingly fortitutious session, he assumed responsibility for performance. And these are the two levels Dell Hymes argues that they must be distinguished one from the other (Hymes 1975:69). In the first instance tradition flows from the past. It is illicited and referential. At this level informants according to Geertz, are reduced to walking-around archives from which data are to be extracted (1985:xi). In performance, tradition flows from the present argumenting with the aid of the past. In the knowledge of tradition level traditions are analyzed solely for the light they may shed on something of interest to us. In the performance level they motivate us to have interests in what interest the folk (Hymes 1975:69).

References

Asad, Talal. *The Kabābīsh Arabs.* New York: Praeger Publishers, 1970.

Bauman, Richard. *Verbal Art as Performance,* New York: Newbury House Publishers, 1977.

Geertz, Cliford. Introduction to *Knowledge and Power in Moracco,* Dale Eickelman. Princeton University Press: Princeton, 1985.

Hymes, Dell. "Breakthrough into Performance." in *Folklore: Performance and Communications,* ed. Dan Ben-Amos and Kenneth Goldstein, Hague: Mouton & Co., 1975.



speech. He wanted his performance to support his argument that things were falling apart in the *dikkah*.

I remember at-Tirayḫ reciting the same poem (Alas ephemeral (life)....) to the Deputy *Nazir* at one point of the well's dispute. The Deputy *Nazir* was callous and impatient. At-Tirayḫ thus assumed responsibility for the traditions ignored by the Shaykhs and made them speak through him. If the Shaykhs were insensitive to the voice of tradition, agitation was what remained for those who would like strict observance of tradition. And it seemed that at-Tirayḫ was banking on an already dissatisfied *dikkah* to agitate for his goal.

Of the three poems performed by at-Tirayḫ on that day only Abu Daraq's poem was new to me. I have already indicated the circumstances in which I heard at-Tirayḫ's poem. Abu Ḥanak's poem was recorded to me by at-Tirayḫ in 1966. The poem was composed during the Mahdist period. It came up to at-Tirayḫ when he was relating the sufferings of the Kabābīsh under the Mahdi's rule. The poet sadly compares those sufferings with the active and prosperous life they had led.

Abu-Daraq's poem was composed in 1904. The poet was prevented by Shaykh ᶜAli at-Tōm from cultivating a piece of land he thought he had a right over it. Wronged, he left the *dikkah* and camped elsewhere. In 1966 I recorded from at-Tirayḫ Abu Daraq's "Where are our folks, now?" which is a variation on the same theme.

In piecing together the three poems, at-Tirayḫ's performance transcended the referential function to focus on their bottom sentiment and argumental thrust. The poems originated in tumultous times in which traditional life or notions were jeopardized. The poems consist of two distinct parts. The 'the vicissitudes of fate or change of fortune' part and the 'alas' part. In the 'vicissitudes of fate' part life per se is decried by the poets because it is cursed and doomed. At-Tariyḫ says:

Alas, ephemeral (life), and time is beguiling

Sweet on occasions, hideous and bitter on others.

Abu Ḥanak also says:

The punctured-life has really beguiled me.

In the 'alas' part the poets nostalgically depict the past of the Nūrab and identify it as life itself. At-Tirayḫ says:

> Praise the men of valor, the chosen among the tribe. Where are the masters of Rijinah (slave women) the ferocious, the outrageous

All three poets describe in details the kind of life they enjoyed before the catastrophe: be it the Mahdist or the political alienation of the poets as in the case of Abu Daraq and at-Tirayḫ. The images they paint for that life are movingly superb. The transhumance of the nomads is depicted as a genuine togetherness. The ride on the classy ferry signals an exquisite indulgence in the joy of wealth. etc.

At-Tirayh and Abu Daraq, as Nurab, are more concerned with the notion of maḥannah, defined by Asad as a "relationship of mutual goodwill, accommodation and help" (Asad 1970:75-76; 138, 244), that underlined that receding, magnificent life. It is true that the Nurab segmentation mentioned earlier would exclude them from more lucarative prizes but not from lesser *maḥannah* manifestations. At-Tirayḫ characterizes *mahannah* as:

> Gathers of kith and kin, never selective of this or that.
>
> Clever observers of affinal and kin ties
>
> Feeders of the weak and cognizant of mishaps

Abu Daraq describes it as:

> Alas, the times of our gracious fathers



Ali Wad et - Tom Nazir of the Kababish, 1911 . (SUDAN)

Source: The tribes of northern and Central Kordofan, by H.A. MacMichael, 1967.

was entitled to such summons.

Nonetheless, at-Tirayḫ told me after the end of our extended interviews that he had come that time to honour me and not the junior Shaykh, or the Deputy *Nazir*. He said: "The Deputy *Nazir* is not entitled to summon me for such work. In case you want me next time come to me directly without intermediaries." What follows about the well dispute will explain at-Tirayḫ's changed attitude.

In my 1966 fieldtrip at-Tirayḫ was concerned with the question of a well he was digging up to avoid the conflicts arising over an old well he claimed to be his by inheritance. During my 1967 stay in the *dikkah* at-Tirayḫ was attending the Deputy *Nazir's* court as a litigant to a case over a well which could well be the one mentioned earlier. The other litigants were Shanāqit (Mauratanians) who resided with the Nūrab for a generation or more. (Parenthetically, the growing wealth and influence of the Shanāqit among the Kabābish was a recurring theme in the *dikkah* gossip. The *dikkah* people hated to see these aliens amassing wealth from alms and putting their religious function to political and commercial uses. They specially mentioned a certain Shinqiti who opened a shop and bought trucks. Gossip had it that the *Nazir* was entertaining a plan to list the Shanāqit's camels for government taxes.). A Shinqiti raised the point that 'Awlad Faḥal (at-Tirayḫ's lineage) had shown up very late to the communal work to dig out the well. Worse still, they came empty handed, no tools or shovels. The Shanqīti argued that in so behaving, 'Awlad Faḥal were acting authoratatively and provocatively.

At-Tirayḫ defended his kin relentlessly. He challenged the Shinqīti to prove his accusation of 'Awlad Faḥal. He was infuriated by the deliberations and kept interrupting them. The Deputy *Nazir* simply ignored him and decided to appoint an overseer from 'Awlad Faḥal to report on the performance of the Nūrab, Kabābish and Shanāqit in digging out the well.

At-Tirayḫ's performance exhibits all the properties of an authentic performace. It is keyed, and sentimentally framed by at-Tirayḫ, who assumed the responsibility of performance before an audience.

The key to performance is characterized as "any message, which either explicitly or implicity defines a frame, *ipso facto* gives the receiver instructions or aids in his attempt to understand the message included with the frame" (Bauman 1977:15). At-Tirayḫ accomplished his keying by inviting the elderly woman to listen to and weep over the blessed old days.

Speaking in the first person in narrative recitation is held to mark a breakthrough into performance (Hymes 1975:24). Likewise at-Tirayḫ prefaced his recitation by one of his poems. In so doing he assumed responsibility to his audience. Moreover, he foregrounded the rhetorical function of his



Discontent was rife in the *dikkah* (the moving capital of the Kabābīsh and the camp of Awlad Faḍlallah lineage) at the time I was doing my fieldwork. Everybody was complaining from everybody else. The Shaykhs resented the desertion of their slaves to hired work leaving their families for them to maintain. The Shaykhs were also apprehensive of the intensions of the central government to review the status and authority of tribal administrations. The clients of the Shaykhs were complaining that their Shaykhs' patron were no longer feeding or clothing them.The *dikkah* people were dissatisfied with the dealing the merchants had with their herdsmen without their consultation. A woman even rebuked to-days girls for their individualistic spirit in what used to be communal activities.

The *dikkah* was thus going through tumultuous and traumatic times. Its restlessness and anxiety stemmed mainly from its loss of confidence in their Awlad Faḍlallah Shaykhs, whose periodic competition for offices and resources has divided them into two antagonistic camps. Their loss of grip on their internal affairs shook the faith of those around them. Disillusioned as they were, the *dikkah* turned to idealize ᶜAli at-Tōm's and his son At-Tōm's periods as the perfect embodiment of traditional rights and obligations.

At-Tirayḥ lamented in sorrowful terms the days of Shaykh ᶜAli at-Tōm. He complained that the non-Kabābīsh trading community had undermined their way of life. The *dikkah* was gossiping about how the *Nazir* supported a Jaᶜali (from riverain Sudan) trader, who planned to build his shop with permanent material in disregard to his Deputy's opposition. At-Tirayh spoke of the traders' shops as attractions to the good-for-nothing Kabābīsh and slaves.

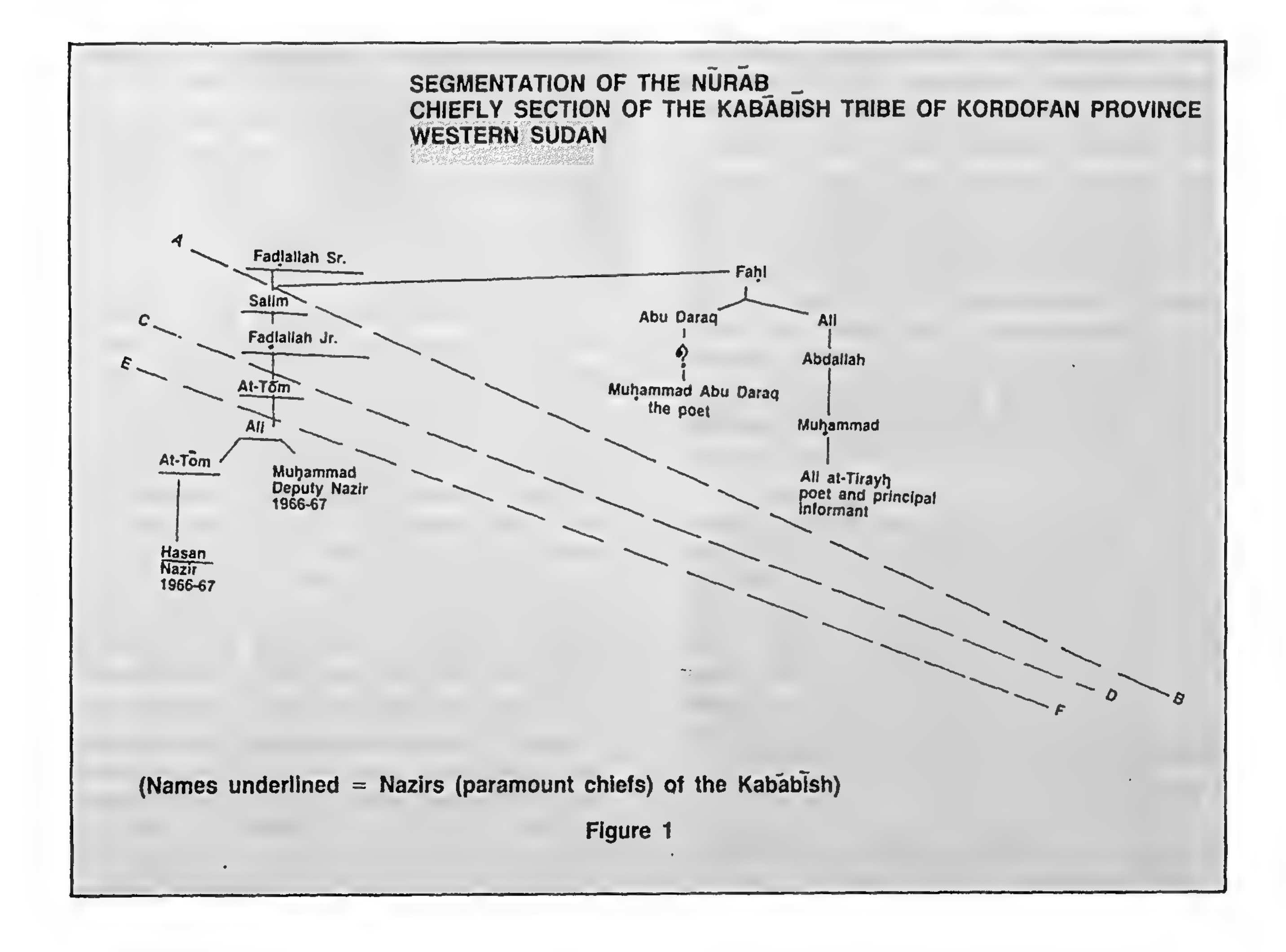
It was said that the Deputy *Nazir* had to repeatedly instruct the traders not to drive their trucks through the *dikkah* to lessen the temptation the trucks posed to the would-be runaway slaves. In contrast, Shaykh ᶜAli at-Tōm had the license of the Colonial government to beat runaway slaves even in government premises and drag them back to the Kabābīsh homeland. Furthermore, Shaykh ᶜAli at-Tōm, according to at-Tirayḥ, absolutely forbade the building of *tukuls*. At-Tirayḥ was therefore astounded to see the Deputy *Nazir* building a compound of *tukuls* for himself. The young men of the *dikkah* were appalled by the fact that the conflict of their elders had thwarted the projects of rebuilding the tomb of Shaykh ᶜAli at-Tōm and the Kabābīsh hostel (*hosh*) in El-Obeid (Headquarter of Kordofan province where the Kabābīsh live).

In this generalized agony, at-Tirayḥ's anguish centered on two things; namely, the Shaykh's responsibility for rewarding him on the testimonies they called upon him to record for me and the negative attitudes of the *Shaykhs* on a dispute over a well to which he was a party.

I remunerated at-Tirayḥ for his early session in 1966. On receiving the remuneration, he asked me not to tell anybody about it. He returned after a while, however, to ask me whether he should tell the *Nazir*, who called upon him then to record the tribe's tradition. I answered negatively. He indicated then that such a reward should have come from the *Nazir*. "The *Nazir* is not a pauper? Why should you spare him this?" He repeated his promise not to tell anybody of the remuneration. He was supposed to leave the same day to his camp. Nevertheless, he stayed and said he was waiting for the *Nazir* to return from his hunting trip. The *Nazir* did not return that day and at-Tirayh left without seeing him.

In 1967 I drove to at-Tirayḥ's camp accompanied by a junior Shaykh to invite him to stay with me in the camp of the Deputy *Nazir*. At-Tirayḥ accepted and said we would come only in honour to the junior Shaykh. Traditionally, this should be construed as addressed (and reported) to the Deputy *Nazir*, who

political resources are available only to the immediate kins of the *Nazir.* Thus, the ruling lineage among the Nūrāb has been known as ʻAwlad Salim, then as ʻAwlad Faḍlallah, Jr., and are presently known as ʻAwlad Shaykh ᶜAli at-Tōm. It is hard for someone left out in the idealized model since Faḍlallah, Sr., like at-Tirayḫ to reconcile his estrangement from power or its side benefits. At-Tirayḫ prided himself in having worked as an agent for Shaykh ᶜAli at-Tōm to collect some traditional tributes. He enumerated to me once the historical *Nazirs* of the Kabābīsh in the presence of the then *Nazir* and added these words, "This is our thing, praise to Allah. This is our slate (lit. this is what we read). Nobody can claim it. No Kabābīsh can claim it, nor does he dare to do so. From Faḍlallah (Sr., 1750-1780) (onwards), praise to Allah. From Faḍlallah (onwards), it has been ours. Ours (until) this blessed me (pointing to the *Nazir*) took office. (The *Nazir's*) roots strike deep." It is not without symbolic import that at-Tirayḫ selected Faḍlallah, Sr., to indicate his relationship to the *Nazir* because it is at Faḍlallah, Sr., that the divide between the actual model (the power model) represented by the *Nazir* and the idealized model (the poetry model) represented by at-Tirayḫ was struck. The 'watershed bitterness' of those excluded from power and left out to idealize a real but a redundant blood relationship with the *Nazir* is determental to the understanding of at-Tirayḫ and Abu Daraq's poems.



(Names underlined = Nazirs (paramount chiefs) of the Kabābīsh)

Figure 1



Ali Muḫammad Abdallah "at-Tirayḫ" was my principal informant on the traditions of the Kabābīsh nomad Arabs of north-western Sudan. He entered my tent one noon in the summer of 1967 completely depressed and wrapped in his thoughts. His encouraging, confidence-inspiring and vigorous old face was perturbed. At the entrance of the tent he threw alternately injured and vague looks. I hastened to welcome him and offer him a seat. He knew that that was the prelude to one more session of our interviews that started in December, 1966. He suddenly fixed his eyes on an elderly woman who was visiting my host family. He seemed for a moment to be working on something in his mind. He pointed at the elderly woman and said to me:

--It is not for you this time. It is for my sister there. I compose this "song" (poem) (in praise) of Shaykh ᶜAli at-Tom (-1938) and Shaykh at-Tōm ᶜAli at-Tom (1930-1945). I will remind her of their blessed days and make her weep.

He then recited his poem "Alas Ephemeral (life), and time is beguiling." On finishing his recitation he asked the woman:

-- Are my words true or false?

The woman replied:

-- True.

At-Tirayḫ continued and recited Bilal wad Abu Ḥanak's "The punctured-life (ephemeral) is really beguiling me" and Muḫammad wad Abu Daraq's "Folks, alas (the times of the owners of the right-armed (the she-camel)."

This essay will deal with this unique session as an authentic performance. It will focus on the conduct and stylized content within the communicative event (Hymes 1975:11), and analyze its rhetorical function.

At-Tirayḫ was commonly held to be the authority par excellence on the Kabābīsh tradition. He was normally recommended by the Kabābīsh Shaykhs (chiefs) and other Kababish to students of Kababish life and arts. His testimony was usually sought after in identifying genealogical links. It was reported that Shaykh ᶜAli at-Tōm used to test the genealogical knowledge of the people who happened to be in his *maglis* "sitting". He, however, prevented at-Tirayh once from responding to a question he had posed because he knew that at-Tirayh was well versed in this respect.

At-Tirayḫ was born in 1896-97 in Omdurman, the capital of the Mahdist State that ruled the Sudan from 1885 to 1889. The Kabābīsh adamantly opposed the Mahdist revolution (1881) and state. They were eventually defeated, transplanted in Omdurman, and impoverished. This theme, incidently, dominates Abu Ḥanak's poem.

At-Tirayḫ belonged to Awlad (sons) of Faḫal, Jr; a lineage of the Nūrāb, which is the chiefly clan among the Kabābīsh. Awlad Faḫal are closely related to Awlad Faḍlallah, Jr., lineage of the Nurab, whose heavy-handed political dominance over the Kabābīsh has been perceptively analyzed by Talal Asad in his *The Kabābīsh Arabs* (1970).

The Nurab, historically built round the office of the *Nazirate* (paramount chieftainship), has shown a tendency towards progressive segmentation (Asad 1970:194). The pressing claims of the immediate kin of the *Nazir* (paramount chief) for limited offices and resources (the traditional tribute from the tribe, for example) has progressively resulted in the exclusion and estrangement of the distant kin (see figure 1). This segmentation creates two models of identification for a Nūrābi. First, an idealized model which is accessible to all Nūrāb by right of birth, albeit with different emphasis on the ancestor chief at which the segmentary line was struck between power and kinship. Second, an actual model where the scarce

Abdullahi Ali Ibrahim

THINGS ARE FALLING APART IN THE KABĀBĪSH *DIKKAH*: FROM KNOWING TRADITION TO DOING IT



Al-Tirayh and the author of the article.


Al Ma'thurat
Al Sha'biyyah

APPENDIX
A COMPARATIVE TABLE

Arabic Sources	No. of fables in the paper	Page No.in James' Aesop
Al-Jahiz (d. 868 A.D)	1	P. 31
Ibn Qutayba (d. 986)	2	P. 27
Al-Tawhidi (d. 1023)	3	P. 10
Al-Qairawani(d. 1150)	4	Caxton P. 9
Ibid.	5	P.12
	Crusaders' Wars 1095-1291	
Al-Maydani (d. 1124)	6	P. 81
Ibid	7	P.17
Ibn Al-Jawzi (d. 1200)	8	Barlandus (2) P. 117
Ibid	9	P. 32
Al-Sharishi (d. 1223)	10	P. 10
Al-Ibshihi (d. 1448)	11	P. 3
Ibid	12	P. 3
	Fall Of Spain 1492	
Miss Stevens (4) (Oral Fable)	13	P. 19

(1) Everyman's Lib., No. 657, P. 9
(2) Ibid, P. 117.
(3) Ibid, P. 100.
(4) Folk Tales of Iraq, P. 19, Ethel Stevens.

Reference:

(1) Aesop's Fables by Thomas James M.A., London, 1852 (Introduction).
(2) Aesop's Fables and other Fables, (Introduction P. IX by Ernest Rhys).
(3) Ibid . P. X.
(4) Babylonian Wisdom Literature, by W. G. Lambert, Oxford, 1960, P. 213.
(5) Ibid , P. 213.
(6) Das Marchen, by Von Der Leyen, (Arabic Trans) Beirut, PP10-11.
(7) Introduction to the Literature of Ancient Iraq (in Arabic.) Taha Baqir, Baghdad, PP. 33-34.
(8) Babylonian Wisdom Literature, P. 150.
(9) Ibid, PP.217-218.
(10) Ibid, P.150.
(11) Fables, Aesop and Others, P. 77.
(12) Ibid, P. 54.
(13) Al-Bayan Wal Tabyin, Vol, 3, P. 36, by Al-Jahiz.
(14) Aesop's Fables, Thomas James, P. 43, London, 1852.
(15) Diwan Al-Ma^c^ani, Vol I, P. 37, by Ibn Qutaiba.
(16) Aesop's Fables, P. 27.
(17) Al-Basha'ir Wa' Thakha'ir, Vol, 2, Sect. 2, P. 705 by Al-Tawhidi.
(18) Aesopic Fables, P. 4.
(19) Jame^c^ Al-Jawahir, P. 367, by Al-Qairawani.
(20) The Fables of Aesop and Others, Everyman's Lib. P. 9.
(21) Jame^c^ Al-Jawahir, P. 367, compare with Aesop's Fable, P. 8.
(22) Majma^c^ Al-Amthal, Vol, I, P. 25, by Al-Maydani.
(23) majma^c^ Al-Amthal, Vol. I P. 349, by , Al-Maydani.
(24) Aesopic Fables, P. 17.
(25) Kitab Al-Athkiya' P. 243, by Ibn Al-Jawzi.
(26) The Fables of Aesop and Others, P. 117.
(27) Aesop's Fables, P. 36.
(28) Kitab Al-Athkiya' , P. 243, by Ibn Al-Jawzi
(29) Aesop's Fables , P. 38.
(30) Al-Sharishi's Commentary on Maqamat Al-Hariri, Vol. 4. P. 349, by Al-Sharishi.
(31) Al-Mustatraf, Vol. 2, P. 119, by Al-Ibshihi, compare this with Aesopic Fables, P. 32.
(32) Al-Mustatraf, Vol .2, P. 36, compare this with Aesopic Fables, P. 22.
(33) Folk Tales of Iraq, P. 19, by Ethel Stevnes.
(34) Aesopic Fables, P. 110.



Arabic fable were the fox and the hyena. It was narrated as follows:

"A thirsty fox came to a well where there was a long rope with a bucket on both ends of the rope. The fox got into one and went down into the well. He drank his full. Then the hyena came by and saw the shadow of the half moon into the water and saw the fox sitting beside it . It said to the fox:
"What are you doing down there?"

The fox said: I ate half of this cheese and I left the other half, come down and eat it !"
It said: "And how shall I come down?"
The fox said : "Sit down in the bucket".
So it sat down in it and descended while the fox went up in the other bucket. When they met midway into the well the hyena said:
"So it is like this then !"

The fox said: "Thus merchant's bargains differ[31]".

11 THE DOG, THE COCK AND THE FOX

The fable was narrated by Al-Ibshihi (d. 1448 A.D.) The Aesopic fable has the same characters but it differs in the usage of religious terminology. The fable was forced to change its faith and it was related in Aesop not in heathen terms but in a Christian spirit[32].

12 THE COUNTRY MOUSE AND THE TOWN MOUSE

It was narrated in Al-Ibshihi also but the Aesopic version has more extra detail[33].

13 THE FOX AND THE STORK

This fable is an oral tale widely known in Iraq. It was recorded in Baghdad by Miss Stevens in her book: "Folk Tales of Iraq" which was published in 1935 as part of a long tale[34].

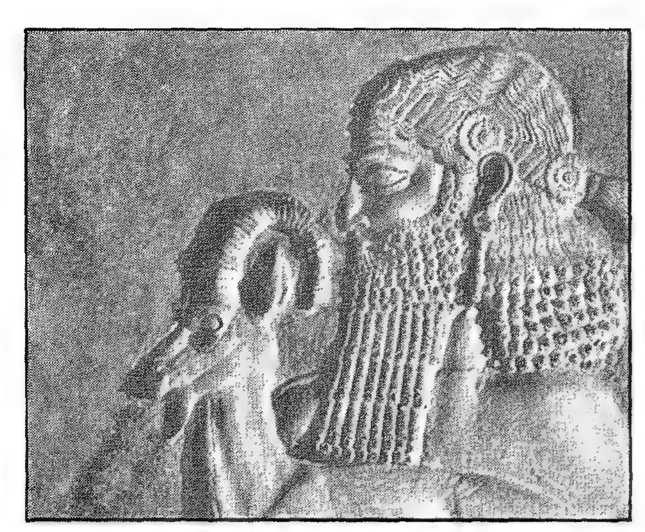
The fable appears also in Aesop's fables with the same setting[35].

* * *

From this analysis, two results may be highlighted:

FIRSTLY: It is a fact that fables as a genre of literature were written down, read and narrated for the first time in Mesopotamia since the time of the Summerians. Thus the Mesopotamian fables can be considered the oldest in existence.

Secondly: The Mesopotamian and Arabic fables have had a great impact upon what was attributed to Aesop or the Roman writers after him. What is considered Aesopic was partly of an Arabic origin but in a disguised form.



King Sargon ii Carrying a Game - From a Bas - relief at the Louvre .

hunters were meat eaters and this made the wolf more eager to get a fair share of the booty. Again the Arabic fable gives more details of what was hunted.

The Arabic fable runs as follows:-

"It was said that a lion, a wolf and a fox were be-friended and they went out hunting together. They caught an ass, a deer and a rabbit".

The lion said to the wolf: "Devide our shares amongst us !".

The wolf said: "The matter is very clear and there is no need to devide anything. The ass is for you, the rabbit is for the fox and the deer is for me!.

The lion hit the wolf and cut off its head. Then he faced the fox and said to him: What an ignorant fellow that was! So you have to divide our booty amongst us".

The fox said :"My sire, the matter is very clear. The ass is for your lunch, the deer is for your supper and the rabbit is for your sandwiches between the two meals:!

The lion said:"What a clever fellow you are. Who taught you to divide in such a way?

The fox then answered: "The head of the wolf which is in front of me ![26]".

This story appears in Barlandus's fables[27], and in Aesop's fables. We suppose that the appearance of the fables in Barlandus casts some doubt on the originality of his work.

9 THE HARE AND THE HOUND

The fable was related by Ibn Al-Jawzi (d. 1200 A.D.) It appears in the Arabic version in a dialogue form between a wolf and someone who asked a question.

The wolf was asked:

"Why do you run faster than the dog"

The wolf answered: "I run for myself and the dog runs for his master![29]".

The answer of the hound in the Aesopic version was more or less the same when he was asked why the hare runs faster than himself. It said:

"It is one thing to run for your dinner, and another to run for your life".

10 THE FOX AND THE GOAT

The fable was narrated by Al-Sharishi (d. 1233 A.D.) but the two characters of the



6 THE LION AND THE BULLS:

This in one of the oldest Arabic fables. It was related by Ali B. Abu Talib, the Fourth Orthodox Caliph,in the seventh century to describe his political dispute with his opponents.

The Aesopic version is a distribution of the detailed and colourful Arabic version. It was related by Al-Maydani (d. 1124 A.D) in a collection of Arabic proverbs.

The fable was mentioned under the proverb: "I was eaten on the same day as the white Ox".

The Fable goes like this:
Ali said:
"There were three oxen living in a forest. One of them was white, the other black and the third red. A lion was living with them but it was not able to get any of them because they were united. Thus the Lion said to the black one and the red one: Nothing can give our secret hide more that the white Ox because its colour is very apparent to the eye while my colour and yours are the same. If you only let me kill him then we can live in peace. They said: "Do whatever you like with him" so, he killed the Ox and ate it !.

Then he said to the red one: "My colour is like yours, so let me eat the black one and we can live in peace in our forest!.

The red Ox said: "Do whatever you like with him!. so he killed the black Ox and ate it.

The Lion said to the red Ox: "I will eat you. There is no doubt about it".
The red Ox said : "Before you eat me, let me call out three times".
The Lion said: "do what you want".
And the red Ox called as loudly as he could:
"I was eaten on the same day on which the white Ox was eaten[23].

The Aesopic fable is a faded copy of the Arabic version.

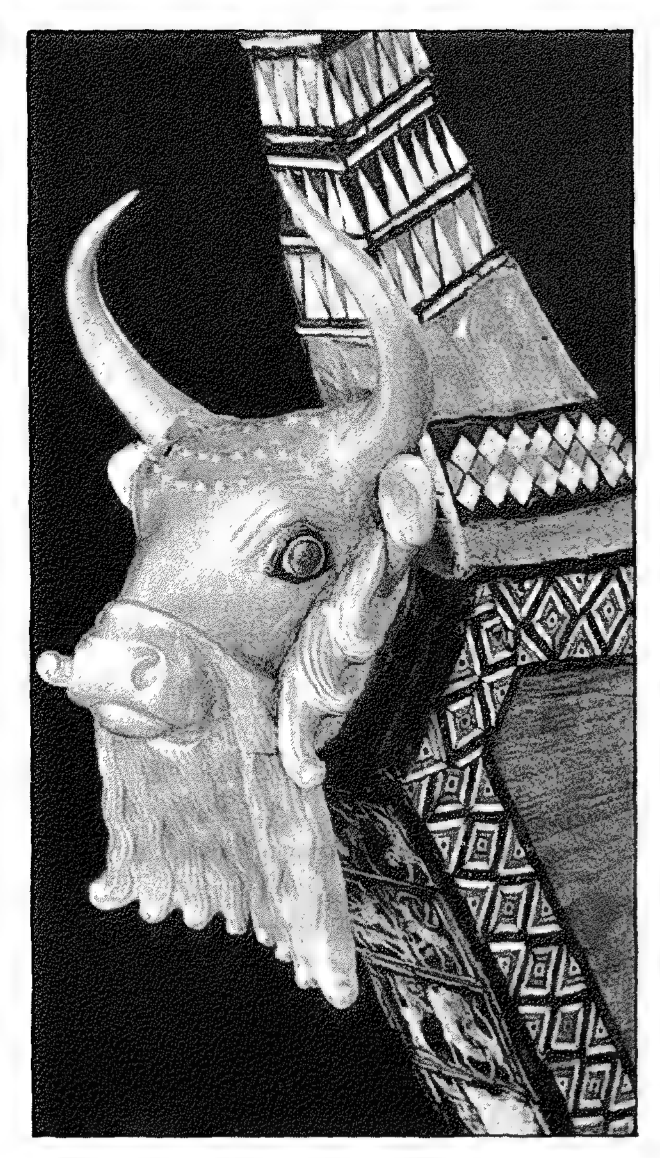
7 THE WOLF AND THE LAMB

This fable occurred in Al-Maydani's collection and the story was narrated in a poetic form. The wolf accuses the lamb that he insulted him about a year ago! The lamb says that he was born that very year - a defence which was of no avail in the face of the attack of the wolf[24].

The Aesopic version is more detailed than the Arabic fable. It might have been drawn from two different Arabic stories and then combined together[25].

8 A LION , AN ASS, AND A FOX

This fable is recorded by Ibn Al-Jawzi (d. 1200 A.D.) But the hunting party was made of a lion, a wolf and a fox. This made the fable more logical due to the fact that three of the



Source : La Culture et les Arts en Irak   Bull Head in Gold

The Aesopic version[19] does not go furthur than that and the resemblance is very striking to the extent that one would suspect that the Aesopic version is only a late translation of the Arabic text. The Indian origin of this fable has already been established.

4 THE FOX AND THE THORN BUSH:

This fable was related by the North African writer Al Qairwani (d. 1015 A.D.) It was more concentrated than the version quoted in Caxton's collection which appeared in 1484 about four and half centuries after its appearance for the first time in Arabic in North Africa.

The Arabic version runs like this:

"A fox wanted to climb up the wall. A thorn was caught in his paw and it hurt him. The fox said: It is my fault, because I got hold of a thing which gets hold of everything[20]".

In the Aesopic fable, a chase was the cause of the fall of the fox into the thorn bush, and there was a comment from the thorn bush[21] which we do not find in the Arabic version.

5 THE KID AND THE WOLF

Another fable was related by Al-Qairawani (d. 1015 A.D) The Aesopic version appears to be a direct translation of the Arabic text. Al-Qairwani says:

"An Arabic proverbs says a kid which was standing on a roof contested a passing wolf. The wolf said to him: It is not you who contested me but rather the place on which you stand.[22]".



more doubt on the originality of the European fables than it does on the source of the Arabic fables.

We have already said that some of Arabic fables are of a desert and pre-Islamic source. The majority of them, as far as we can see, are what the authors had picked up from the mouths of the Arab inhabitants of Iraq, starting from the eighth century onward. It is quite probable that some of the late Arabic fables are of Indian origin but this has not been fully established.

Let us now make some comparison between the Arabic texts and the Aesopic fables.

1. THE FABLES OF THE TREES AND THE AXE:

It was narrated by Al-Jahiz (d. 868 A.D.) the Arabic fable is more condensed than the Aesopic version which was more elaborate and was bearing a clear and direct sense of political struggle. The Arabic version might suggest the same as the Aesopic fable but not with the same force. The Arabic text runs like this:-

"An axe was thrown among trees. A tree said to the others: It is not without a reason that the axe was thrown here!

An old tree said: Have no fear as long as no stick from your branches enters into its hole"(14) The backbone of the fable appears in James' with some variation on the theme(15).

2. JUPITER AND THE CAMEL

Ibn Qutayba (d. 986 A.D.) speaks about the Ostrich which went out in search of two horns. Instead of getting the two horns she lost its two ears.(16) In Aesop's fables we have the camel instead of the Ostrich and Jupiter appears as the one who cut his ears short(17).

3 THE WOLF AND THE CRANE

In the Arabic fable we find the fox instead of the crane. Al-Tawhidi, one of the best stylists in Arabic literature, was the writer of this beautiful fable.

The Aesopic fable looks like a literal translation of the Arabic text itself. Here is the translation of the Arabic fable.

"A Fox swallowed a bone and it stuck in its throat. He beseeched one who can cure him and take the bone out. He came to a crane and promised him a fee if he could take out the bone for him. The crane entered its head into the fox's mouth and took out the bone with its beak. Then it said to the fox: "give me my fee". The fox said:" you entered your head into my mouth and took it out complete, and now you ask to be paid extra fees?."(18)

into two periods. The first falls between the pre-Islamic time until the Crusades, which took place between the eleventh and thirteenth centuries. The second period falls through and after the Crusader's Invasion.

Among the authors of these fables of the first period are:-

AL-Jahiz	(d. 255 A.H./ 898 A.D.),
Ibn Qutayba	(d. 276 A.H./ 986 A.D.),
Al-Tawhidi	(d. 414 A.H./ 1023 A.D.),
Al-Tha'libi	(d. 429 A.H./ 1407 A.D.),
Al-Qairawani	(d. 460 A.H./ 1405 A.D.),

We can add another author, al Maydani, to this group although his death occurred in 518 A.H (1124 A.D), because his collection of provebs and fables dealt partly with pre-Islamic and early Islamic material.

The second group of these authors are:

Ibn Al-Jawzi	(d. 597 A.H./ 1200 A.D.),
Al-Sharishi	(d. 620 A.H./ 1223 A.D.),
Al-Ibshihi	(d. 852 A.H./ 1448 A.D.),

All the authors of both groups fall into the range of time which had preceeded the fall of Spain in 898 A.H., 1492 A.D.

Again, all these authors of the second group had lived within the range of time of the Crusades except Al-Ibshihi who died about 150 years after the end of the last Crusade in 1291. Al-Ibshihi's work is nothing more than a large collection extracted from the Arabic heritage of literature which was written before him .

Thus we can easily say that all the fables which we sight in Arabic sources in Aesopic literature were already recorded in the ninth centrey A.D. and some of them had been in circulation from as early as the beginning of the seventh century A.D.

Before we give a list of these stories we have to refer to the routes through which they have travelled to Europe.

The first was the route which leads from Spain into Europe.

The second was the Crusaders' back home journey. We know that they lived in the East for three centuries and carried these stories, together with other forms of knowledge, back with them .

The third route was from Egypt via Southern Italy where commerce was in full swing between the Egyptians and the inhabitants of Genoa.

Ibn Al-Jawzi (d. 1200 A.D.) mentions one of the fables which was already quoted by Barlandus.

Al-Ibshihi (d 1448 A. D.) narrates another fable which was already in Phaedrus. This casts

"50 A mosquito, as it settled on an elephant,
51 Said, "Brother, did I press your side?
I will make (off) at the watering place"
52 The elephant replied,
53 "I do not care whether you get on-what
is it to have you?
54 Nor do I care whether you get off[9]"

The same fables appears in James' collection as fable No. 98 under the title."The Gnat and the Bull", It runs as follows:-

"A Gnat had been buzzing about the head of a Bull, at length setting himself down upon his horn, begged his pardon for discomforting him, "but if", says he, "my weight at all inconveniences you, pray say so and I will be off in a moment" .

"Oh, never trouble your head about that" says the Bull, "for it's all one to me whether you go or stay; and to say the truth, I did not know you were there".

The second type are the fables proper according to the standard of ancient writers of Mesopotamia. They were a genre of literature which was never recognized by historians as fables according to the modern standard. They are important in our present discussion because their pattern and form had, as far as we can see, some influence on the form of creation of the Aesopic fables.

Let us first get a clear definition of this type of fables. Mr Lambert says: "Fables of the type known from the Aesopic collection never became a genre in Babylonian. They circulated in Summerian, and enjoyed popularity in the Near East generally. There is a type of fable which became traditional in Babylonian literature but quite distinct from the Aesopic type. The text consists of verbal contest betwen creatures, substances, or other personifications. The contest literature also had a wide circulation in the Near East, and in Mesopotamia - a tradition which was established by the Summerians. Most of them follow a stock pattern: A mythological introduction leads up to the meeting of the two contestants, who proceed to the cut and parry of debate , The session is wound up with a judgement seen before a god, who settles the question"[10].

We can easily name a number of Aesopic fables whose plots were built either on contest or on the appearance before a god to solve the problem, such as:-

Eagle and the Beatle[11], the Frogs asking for a King,[12] Jupiter and the Bee, and Jupiter and the Camel[13].

Indeed, if we use this new criterion we can point out the kind of fables which are correctly Aesopic.

B. The influence of Arabic material on the late fables which were attributed to Aesop.

We can divide the sources of Arabic fables

"The popular nature of the saying is apparent not only from the content, but also from a comparison with other literature" .

The Ahiqar sayings, and especially the Aramaic recension, present the same mixture of similar material in a Greek dress in Aesop (III 50-54)[5]".

Concerning the origin of the fables, we must be satisfied with Friedreich Von Der Leyen's statement in his book "Das Marchen" and its family tree, that Babylonian literature goes back to 3000 B.C.

A thousand years later we notice the appearance of literature in India and China, followed later by Jewish and Greek literature[6].

Another authority, Arab Professor Taha Baqir, gives the following dates for the appearance of literature in the human history, Although literary material was in narration since the beginning of the third millennium B.C. the actual writing date was put around the end of the third millennium and the beginning of the second .

Literature in Egypt and Syria appeared at least five centuries after literature was written down in Mesopotamia

Hebrew Literature was recorded about the sixth century B.C. The same goes for Greek Literature which was recorded between the sixth and the eight centuries. what we said about these literatures goes for the Indian and Persian Literatures as well[7].

With this condensed historical survey, a new fact has to be recognized and established. The oldest fable appeared orignally in Ancient Iraq which was the cradle of human civillization and literary creation .

I would like now to show the influence of Mesopotamian pattern and material as well as the impact of Arabic fables. We have to deal here with the problem in two sections.

A. The influence of Mesopotamian fables on pattern and material :-

When we study the fables of Ancient Mesopotamia we have to differentiate between two types of fables:

The first are the Folk Fables which were passed from mouth to mouth and recorded by chance. These fables had a very little chance of survival .

This, in Mr. Lambert's words, was due to the fact that "The Academicians of the Cassite period who either developed or suppressed generes of literature, had no respect for anything which circulated orally among the common people[8]".

These fables, with the exception of a few, were lost in history. One of them had left its impact on the Aesopic Fables .

The fable runs as follows :



Every reader of classical literature is aware of the collection of Aesopic Fables although scholars may differ concerning the life of their author .

We shall be more concerned, in this essay, with the fables themselves than with their author . There is no doubt that some of these fables go back to the time of their presumed writer, and throughout the ages they grew in number like a snowball, collecting more anecdotes of different origins and places. In the present essay, I shall discuss two topics: the origin of fables in general, and the Mesopotamian and Arabic influence on Aesopic fables.

The writer of the introduction of James' Aesop's Fables says that "The oldest fable on record which we know to have been thus practically applied is that of "Trees and the Bramble" as found in the Holywrit (Judges IX 7)"(1) .

Sir Edwin Arnold suggested the Hitopadesa as "the father of all fables "(2) .

This idea was accepted by Max Muller who "even prepared a kind of family tree to show the descent of the modern fables that sprang from this antique stock "(3).

Writers on the history of fables drew their conclusions from material that was available, leaving out the literature of Mesopotamia because they had little knowledge about it, or because a large quantity of its literature had not been translated at the time.

New ideas about the origin of fables must be developed now that a large number of Mesopotamian texts in literature has become known to readers as well as to those who are concerned with research .

In his book "Babylonian Wisdom Literature" W.G. Lambert throws new light on the origin of fables and the time in which they have appeared as a literary genre .

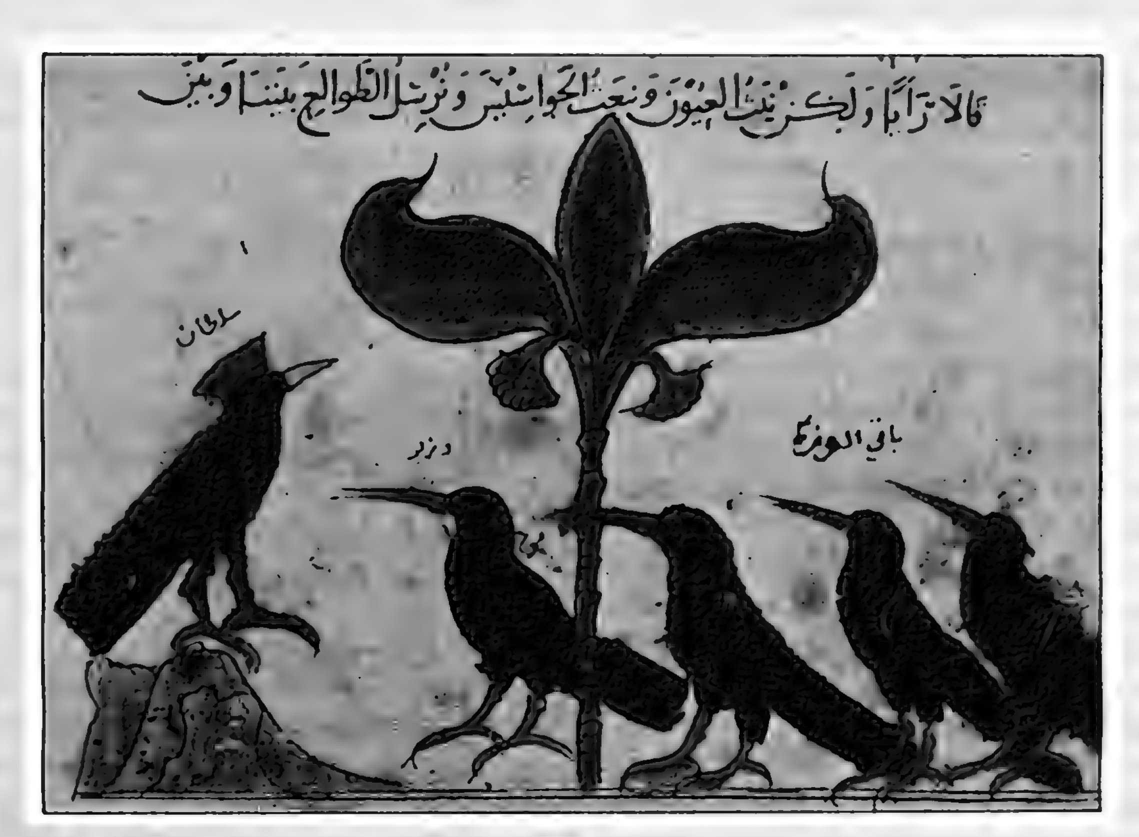
Mr. Lambert tries to differentiate between two types of fables. Because of the nature of education in Ancient Mesopotamia, the writers of literature dropped from record the fables which were narrated by the people. Recording this type of literature was only a matter of chance.

According to Mr. Lambert, "The common people of Babylonia and Assyria had a store of anecdotes, which were freely passed from mouth to mouth. The only collection of speech material is presented in VAT. 8807, a large Assyrian Tablet from the sixth year of Sargon ii (716 B. C)".(4)

We can assume that the influence ot this type of literature was great on other literatures, including Greek literature. It is easy to transfer fables through traders, travellers and slaves traffic, and this was made very clear in Mr. Lambert's following statement:

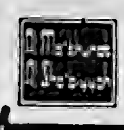
Dr. Dawood Salloum

THE INFLUENCE OF ANCIENT MESOPOTAMIAN AND ARABIC LITERATURE ON AESOPIC FABLES



King Of Ravens' Court

From a manuscript of Kalilah wa Dimna , Bibliotheque Nationale, Paris. Arab Painting — Bagdad. 1974







- A young Qatari girl playing with her doll - part of the (mad-doud) game .
- photographe at Al-Koot Fort , september 86 in the course of a Field project on childrem's games in Qatar , carried out by the Folk customs and Tradition Unit of A G S Folklore centre .

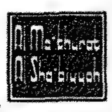




TABLE DES MATIERES

SECTION ANGLAISE

* SALLOUM , Dawoud
L'influence de l'Ancien Mesoptamian et du Literature Arabe dans les fables Aesopic 10
* IBRAHIM , Abdullahi Ali
Les choses tombent au Dikka de Kababish : du connaître le tradition au s'en faire 22
* M . SUYYAGH , Fayiz
Résumés de la section arabe 30

SECTION ARABE

* BATANOUNY , Kamaledin H .
Les Hérbes et les Hérboristes dans le Monde Arabe 8
* YOUNIS , Abdulhamid
La création folklorique 20
* AL-QASSIMI , Khaled et GHANIM , Nizar
La Musique quintuple dans le Golfe et du Yemen 38
* AL-JARRARI , Abbas
La poêm de lyrique Arab et le problèm de la création musicale 48
* AL OZAIZI , Rox Zayed
La punition de la fuite et le rapt de la justice Bédouine 58
* AL-TAYYASH , Fahd Abdulla
Relation entre les sons du Zar et des danses Samiri 64
* FAHIM , Hussain Mohd
Le patrimoine populaire dans le litérature des voyages 74
* HASSAN , Suleiman Mahmoud
Tissage des nattes en Egypte : de la tradition géométrique au direction paréil 86
* AL-ALWAJI , Abdulhamid
Les volailles de Basra dans le folklore aux 19 ème Siècle 106
* QADDOURI , Hussein
Les voeux entre les jeux et les chansons des enfants en Iraq 120
* MUJAHID , Abdulkarim
Compte-rendu de : le dialècte d'Ijman au Koweit 132
* SOULAIMAN , Elsadiq Mohd
Rapport sur les travaux du séminaire organizé à Baghdad Par l'AGSFC : le patrimoine populaire et l'identité arabe . 2-6 novembre , 1986 140
* AL - MUHARRAQI , Ya^{c}coub
Notes sur les artisants 150

CONTENTS

ENGLISH SECTION

* SALLOUM, Dawoud
The Influence of the Ancient Mesopotamian and Arabic Literature on Aesopic Fables 10
* IBRAHIM, Abdullahi Ali
Things are Falling Apart in the Kababish Dikka: from Knowing Tradition to Doing it 22
* Abstracts 30

ARABIC SECTION

* BATANOUNY, Kamaleldin H.
Herbal Drugs and Herbalists in the Arab world 8
* YOUNIS, Abdulhamid
Folk Creativity 20
* Al-QASSIMI, Khaled and GHANIM, Nizar
Quintuplet Music in the Gulf and Yemen 38
* AL-JARRARI, Abbas
Lyrical Arabic Poetry and the Problem of Musical Creativity 48
* AL OZAIZI, Rox Zayed
The Punishment of Elopement and Rape in Beduin Justice 58
* AL-TAYYASH, Fahd Abdulla
On the Relationship between the Zar Songs and the Samiri Dances:
An Appreciation of the Recreational Aspect 64
* Fahim, Hussain Mohammed
Folklore in Travel Literature : A Methodological Approach 74
* HASSAN, Suleiman Mahmoud
Mat Weaving in Egypt: from Geometric Traditions to
Representative Trends 86
* AL-ALWAJI, Abdulhamid
The Birds of Basra in the 19th Century Folklore 106
* QADDOURI, Hussein
Vows in Children's Games and Lullabies in Iraq 120
* MUJAHID, Abdulkarim
Book Review: The Ijman Dialect in Kuwait: 132
* SOULIMAN, Elsadik Mohammed
Report on the AGSFC Symposium in Baghdad: Folk Heritage and the Arab Identity 140
* Al - MUHARRAQI, Ya^c^coub
Notes on artistic Handicrafts 150

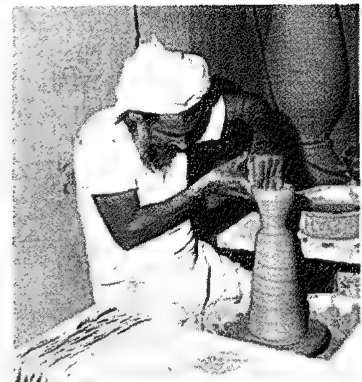


CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

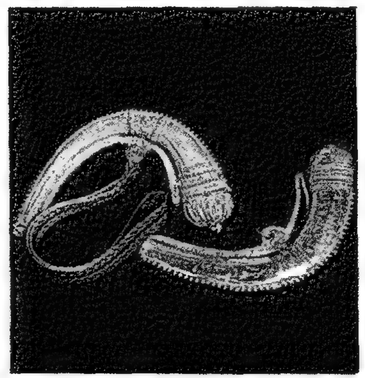
- **AL-ALWAJI , Abdulhamid**
  National Library , Baghdad , Iraq
- **BATANOUNY ,Kamaleldin H**
  Faculty of Sciences , Qatar University , Doha , Qatar
- **FAHIM , Hussain Mohd**
  Department of Anthropology , University of Utah , Salt Lake City , U . S . A
- **GHANEM , Nizar**
  Medical Officer , Sana'a , Yemen Arab Republic
- **HASSAN , Suleiman Mahmoud**
  Abu Aris Intermediary College , Jizan , Saudi Arabia
- **IBRAHIM , Abdullahi Ali**
  Folklore Institute , Indiana University , Bloomington , U .S . A .
- **AL-JARRARI , Abbas**
  King Mohammed V University , Rabat , Morocco
- **Al - MUHARRAQI, Ya'coub**
  Poet, Cinema director, Doha, Qatar .
- **MUJAHID , Abdulkarim**
  Faculty of Education , Ta'az , Yemen Arab Republic
- **AL OZAIZI , Rox Zayed**
  Folklore researcher and writer , Amman , Jordan
- **QADDURI , Hussein**
  Department of Musical Arts , Baghdad , Iraq
- **AL-QASSIMI , Khaled**
  Researcher on Gulf Affairs , Sharjah , U . A . E .
- **SALLOUM , Dawoud**
  Faculty of Arts , Baghdad University , Iraq
- **AL TAYYASH , Fahd Abdulla**
  Wayne State University , Detroit , U . S . A .
- **YOUNIS , Abdullhamid**
  Faculty of Arts , Cairo University , Egypt



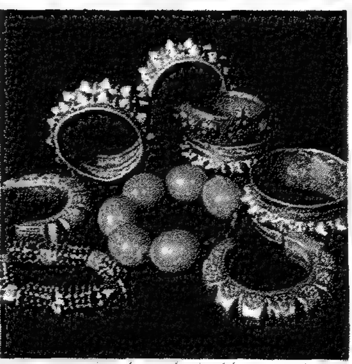
- Two young Gulf girls in their traditional costumes playing the (Maddoud) a popular dolls game in the region .
- Photographed at Al Koot forti September 86 , in the course of a Field project on Folk games in Qatar carried out by the Folk customs and Traditions Uint of A G S Folklore centre .



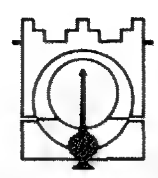
- Accessories worn on the neckback as part of boys' ornaments , and used to carry gun powder . courtesy - The Sayyid Nader House Museam - Matrah - Sultanate of Oman .
- Photography by Shawqi Othman , october 86 , in the course of a field collection project carried out by the Material culture Unit of A G S Folklore centre .



- A variety of jewellery pieces worn by Omani women .
- Courtesy - The Sayyid Nader House Museum - Matrah - Sultanate Of Oman .
- Photography by Showqi Othman, October '86, in the course of a Field collection project carried out by the Material Culture Unit of AGS Folklore Centre .



- Mr Abdulla Hamdan of Bahla - Sultanate Of Oman, is the only independent traditional craftsman who opted to stay outside the craftmen's syndicate at the new Bahla Pottery Plant .
- Photography by Showqi Othman, October '86, in the course of a Field collection project carried out by the Material Culture Unit of AGS Folklore Centre .



Published by : THE ARAB GULF STATES FOLKLORE CENTRE

A WORD FROM THE EDITOR

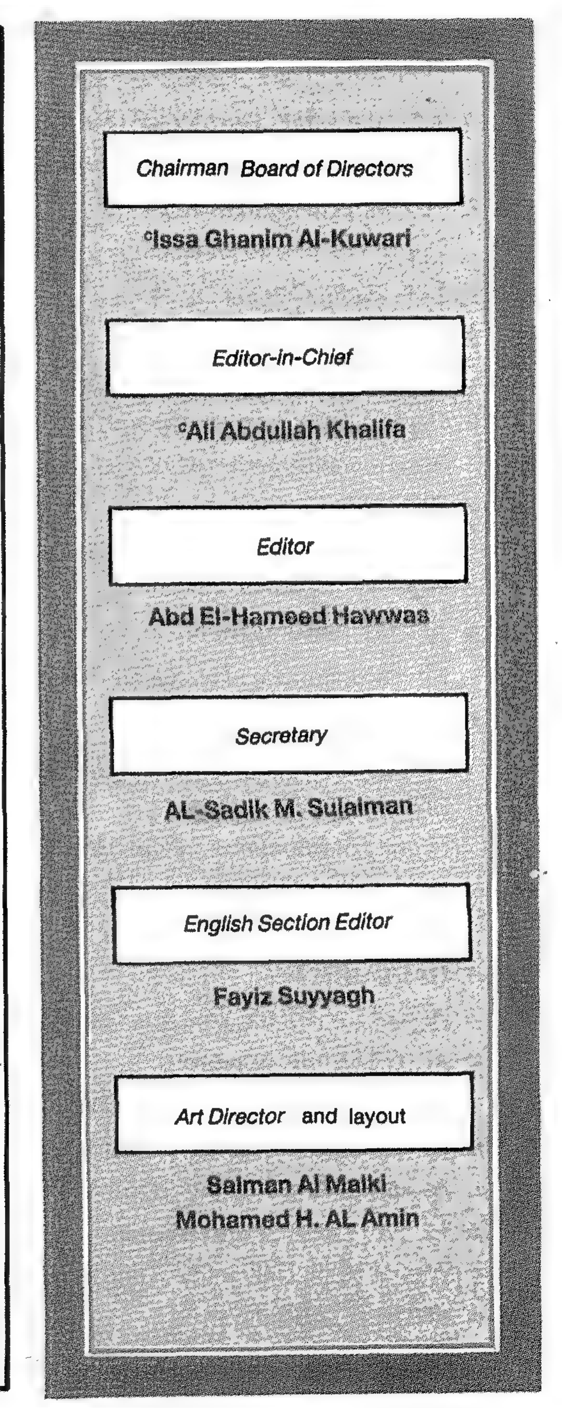
Since time immemorial, the Gulf and Arabian Peninsula region has nurtured a wide range of folkcrafts and industries which were, at the same time, a means of subsistence and a form of creative expression. The sophisticated skills manifested by successive generations of craftsmen in the field of metalwork, woodwork, pottery, textile, tanning, food and beverages and shipbuilding, has turned this harsh and barren land into a colourful and self-supporting productive region.

However, civilisation and modernisation have effected drastic changes to the traditional modes of life and living and have, in the process, driven most of these vulnerable crafts into oblivion or benign neglect, as they could not withstand the sweeping pressures of modern technology and market competition. The beleagured local craftsmen turned to other jobs, and the productive artisans of the old were now presented with their own traditional products coming back to them in new colourful disguises, rew materials and advanced manufacturing techniques. Inevitably, and regretfully, they had to join the queues of consumers.

In the Arab World, and in other areas, there is now a new drive to rekindle the old creative spirit and revive these folkcrafts. The dignity of traditional craftsmanship has been successfuly restored and the expertise inherent in these industries substantially rehabilitated and incorporated in the mainstream of socio-economic development. The lessons derived from these pioneering experiments are worth studying and learning from.

The philosophy underlying such endeavours must not aim at a total and indiscriminate revival of all traditional crafts as a means of satisfying our national ego or our nostalgic whims. Our ambition should go further and deeper, by bringing these folkcrafts to life with the appropriate tools and raw materials. More important, yet, will be the task of making the recovery of these crafts a socially and economicaly viable enterprise by giving them a sustained role in our lives by preparing and training a new generation of proud craftsmen and artisans.

And it is high time to address ourselves to this important task !





A SCIENTIFIC QUARTERLY FOR FOLKLORE SPECIALISTS, PRACTITIONERS AND ADVOCATES

Al - Ma'thurat Al-Sha'biyyah

CORRESPONDENCE:

THE ARAB GULF STATES
FOLKLORE CENTRE
DOHA
STATE OF QATAR

P.O.BOX: 7996
TELEPHONE: 866388
861999
CABLE (TELG.): Folklore
TELEX: 4952 FOKLOR DH

COST (per copy)

United Arab Emirates	DH	10.00
State of Bahrain	BD	1.000
Kingdom of Saudi Arabia	SR	10.00
Republic of Iraq	ID	1.000
Sultanate of Oman	RO	1.000
State of Qatar	QR	10.00
State of Kuwait	KD	1.000
Tunis	TD	1.000
Morocco	DH	10.00
Egypt	Piaster	100

SUBSCRIPTION (including airmail postage)

1. Individuals (4 issues annually)

United Arab Emirates	DH	40.00
State of Bahrain	BD	4.000
Kingdom of Saudi Arabia	SR	40.00
Republic of Iraq	ID	4.000
Sultanate of Oman	RO	4.000
State of Qatar	QR	40.00
State of Kuwait	KD	4.000

2. Organizations (4 issues annually)

United Arab Emirates	DH	200.00
State of Bahrain	BD	20.000
Kingdom of Saudi Arabia	SR	200.00
Republic of Iraq	ID	20.000
Sultanate of Oman	RO	20.000
State of Qatar	QR	200.00
State of Kuwait	KD	20.000

Qatar National Printing Press
P. O. Box : 355 - DOHA - QATAR

- The Magazine aims at promoting systematic knowledge of Arab folk culture, with special emphasis on the Gulf and Arabian Peninsula region, and at discussing both the theoretical and fieldwork issues relating to the study, preservation and accessibility of this cultural tradition. It also aims at creating a deeper understanding and a more balanced appreciation of folk culture, so that it may be viewed within the overall context of knowledge, as an integral part of the structure of contemporary Arab thought with a forward look to the future.
- The views expressed in the Magazine are the authors', and do not necessarily reflect the policy of the Editors or the AGS Folklore Centre.
- The Magazine material is previewed and appraised by referees. In submitting contributions for publication, the following considerations may by taken into account :

1 - The articles must be characterised by originality, depth and seriousness, and observe the established scientific research methods in terms of presentation and documentation. They should be between 6000 - 9000 words, in three typewritten copies including the original .

2 - The necessary reference material must be enclosed with the article, including photographs, musical notes, charts and other graphics and documentation material, together with a one-page abstract of the contribution, and a short biographical note on the author and his/her academic and intellectual activities .

3 - The Magazine will not accept any material previously published or presently under consideration by any other publication. Articles printed in AL MA'THURAT AL SHA'BIYYAH may be re-published only six months after they have appeared in the Magazine - which must,in all cases,be acknowledged as the original source .

4 - The Editors reserve the right to set the priorities for publication, which will be governed by technical considerations that do not reflect the value of the material or the status of the writer .

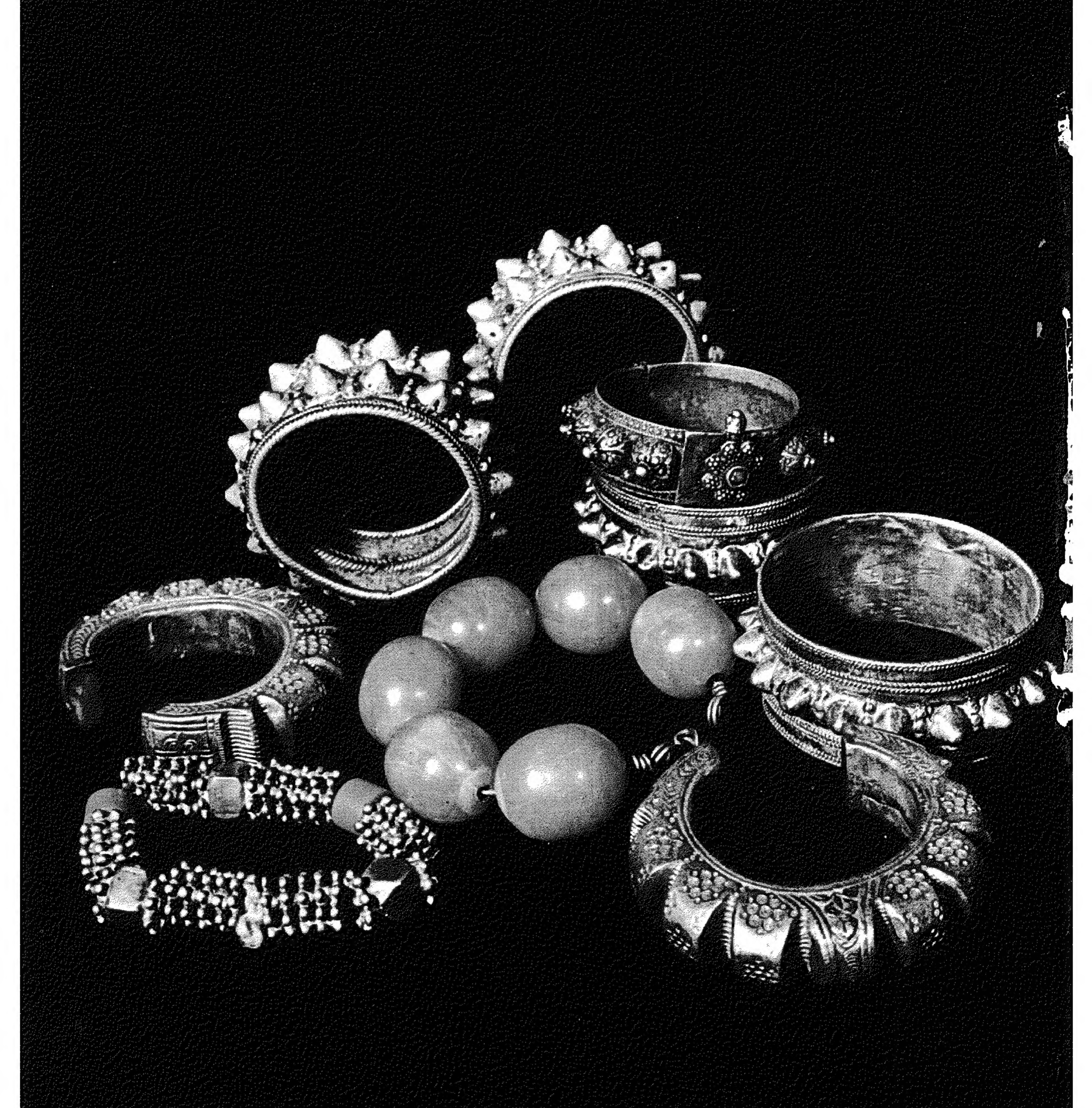
5 - Articles that the Magazine declines to publish will not be returned to the writers. However, all contributors will be advised of the referees' views in due course.

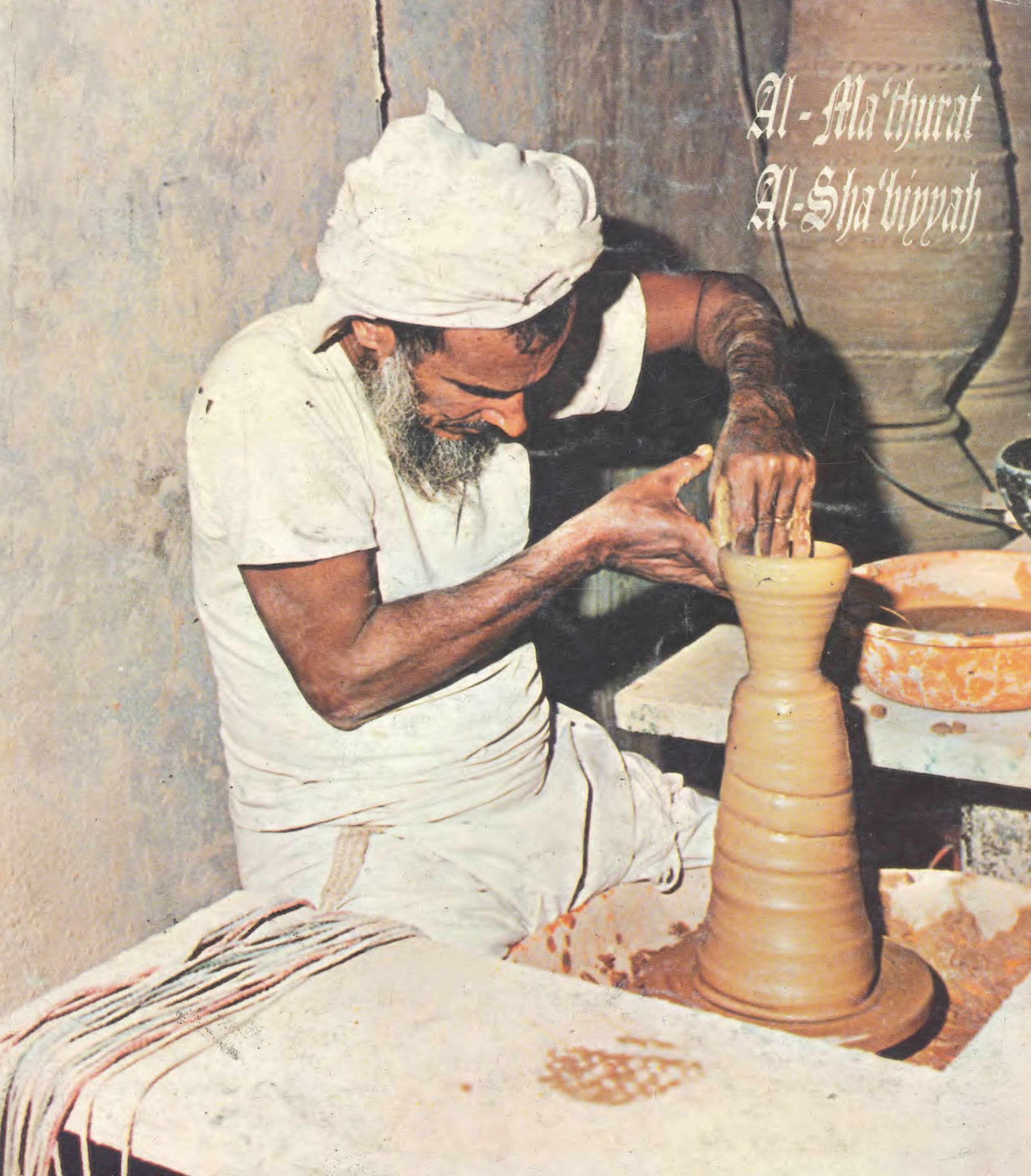
Al-Ma'thurat Al-Sha'biyyah



A SPECIALISED QUARTERLY REVIEW ON FOLKLORE

VOLUME 2
NUMBER 5
January 1987




Al - Ma'thurat
Al-Sha'biyyah